Claudia Calderón Sáenz

ESTUDIO ANALITICO Y COMPARATIVO SOBRE LA MÚSICA DEL JOROPO, EXPRESION TRADICIONAL DE VENEZUELA Y COLOMBIA

Resumen: Se analiza con detalle las modalidades de este género tan importante en la música tradicional que comparten los llanos de Colombia y Venezuela, tanto en sus aspectos métricos como armónicos, melódicos y acompañamiento. Recorre la autora con solvencia y rigurosidad musicológica los secretos técnicos de esta rica forma bailada, cantada e instrumental.

Abstract: With detail, the modalities of this gender so important in the traditional music that the plains of Colombia and Venezuela share, are analyzed so much in their metric, harmonic, and melodic aspects as in their accompaniment. The author travels with solvency and musicological rigorousness this rich danced, sung and instrumental form.

IMPORTANCIA DE LA ESCRITURA MUSICAL

Hasta la fecha conocemos pocos trabajos que hayan realizado la labor de transcripión musical a partitura de piezas integrales de música llanera o tuyera original para arpa. Las pocas piezas existentes que se autodenominan joropos están en el territorio académico, como el *Joropo* de Moisés Moleiro, *El Alma Llanera* de Pedro Elías Gutiérrez, la *Marisela* de Sebastián Díaz Peña, o el *Jarro Mocho* de Federico Vollmer, y en algunas transcripciones musicales fragmentarias de Luis Felipe Ramón y Rivera, las cuales difícilmente son reproducibles.

El libro *El Joropo, Baile Nacional de Venezuela*[1], es indudablemente un trabajo pionero que enaltece el joropo como un emblema de la nacionalidad venezolana, y representa evidentemente un primer paso sobre el estudio general del joropo como fenómeno integral de música, poesía y danza. Sin embargo, es un compendio que se desarrolla básicamente sobre los aspectos etnográficos del joropo, y aunque propone un panorama dividido en capítulos sobre los distintos aspectos musicales, tales como definición de terminología, descripción de los géneros según regiones, el ritmo, la armonía, los instrumentos acompañantes, la coreografía y la poesía, nos presenta fundamentalmente una visión histórica y antropológica del joropo en su totalidad, es decir, una colección de descripciones de costumbres y anécdotas en torno al fenómeno global- baile, poesía, vestimenta- que rodea el objeto musical del joropo.

[1]Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1987.

Sobre el aspecto estrictamente musical, el texto de Ramón y Rivera presenta serias limitaciones, debido principalmente a la precariedad de sus transcripciones musicales y a la dogmaticidad en las terminologías musicales de la escuela del musicólogo argentino Carlos Vega, basado a su vez en el alemán Hugo Riemann: limitaciones teóricas en cuestiones de terminología, estrechez conceptual de los análisis, comparación de las melodías en una misma tonalidad, etc., el esfuerzo por pretender "encajar" el Joropo en moldes preconcebidos, tanto de denominación como de características musicales. Estas rígidas terminologías, tales como "melódica amensural independiente", etc. y otros rebusques terminológicos[2], confunden y crean un código donde no es válido nombrar las cosas de otro modo, cuando en realidad se debe disponer libremente de todas las herramientas de análisis de la teoría musical, la cual permite describir y explicar con gran exactitud fenómenos y estructuras musicales circunscritos dentro del lenguaje musical occidental.

Otro problema serio de las transcripciones de R. y R. es que son totalmente fragmentarias, es decir, ninguna pieza aparece integral de principio a fin, y muchas veces hay vacíos inexplicables en las partes instrumentales. Algunas de ellas son absolutamente inejecutables por diferentes tipos de errores: incoherencia ó inexactitud rítmica, ambivalencia en cuestiones de metro, problemas de ortografía musical; ausencia de notas en ciertos compases, etc. Por ejemplo, en la p. 91[3], escribe en una transcripción de arpa, un compás en 3/8 + 2/4 para la mano derecha mientras la mano izquierda ejecuta un compás de 6/8: complicaciones que no existen en la realidad musical ni en la concepción rítmica del ejecutante, fabricaciones intelectuales.

Finalmente, lo más grave de sus análisis absolutamente vagos y descriptivos, es la falta de articulación entre los ejemplos musicales y las explicaciones teóricas. Sus conclusiones no son claras porque sus teorías no están sustentadas sobre estructuras musicales basadas en ejemplos definidos, de partituras contundentes. Por lo tanto, su enfoque sigue siendo costumbrista y folklorista, no musicológico.

Así por ejemplo, en la p. 71, escribe: "El Seis por derecho no es ni golpe ni corrido: es las dos cosas a la vez". ¿Qué podemos entender o aprender de una frase como ésta?

Tal como la procedencia misma del joropo es en gran parte de tradición europea, existe una coherencia histórica que permite la transcripción a partitura, porque nos hallamos evidentemente frente a una música basada en la misma escala temperada, lo que permite establecer con exactitud las melodías y armonías utilizadas. Por otra parte, en cuanto a la parte rítmica, existe también una familiaridad con los ritmos y figuras de ciertas danzas europeas así como una regularidad que podemos codificar perfectamente con la escritura musical europea.

Si estuviéramos transcribiendo música de gamelán, nuestro sistema de notación musical sería insuficiente para indicar el uso de una escala no temperada, igual-

---

[2] Op. cit.

[3] Op. cit.

mente tendríamos graves problemas de exactitud en la notación musical, si se tratara de músicas orientales ó indígenas ya fuesen instrumentales o vocales. Pero el arpa diatónica popular, llanera o tuyera, se puede entender y codificar perfectamente con las herramientas de la teoría musical europea, tanto en el aspecto rítmico como en el tipo de escalas utilizadas. Por lo tanto, podemos analizar con el mismo lenguaje, la *Consagración de la Primavera* de Igor Strawinsky como la *Chipola Instrumental* del Indio Figueredo. Porque el análisis musical no es solamente un proceso científico de disección y de verificación de mecanismos, sino también un proceso asociativo e imaginativo donde se pueden desarrollar ó hasta descubrir nuevas maneras de ver las cosas.

Vale la pena aclarar el significado diverso de la palabra *transcripción*: Primero se trata simplemente de llevar a notación musical algo que hasta ahora sólo ha existido en la tradición oral, es decir, de copiarlo a partitura con la mayor exactitud posible, de escribir las notas, con sus alturas específicas y sus valores rítmicos. Esto genera una especie de «maqueta» que representa la obra, a partir de la cual se puede ejecutar en cualquier instrumento, teniendo en cuenta las cuestiones de fraseo, articulación, acentuación, dinámica, velocidad, y todas las diferentes inflexiones y características que definen una interpretación específica, lo que entonces se denomina el "estilo" con que se debe ejecutar una pieza musical.

Después de la ejecución en vivo y la grabación de campo o de estudio, la partitura es la aproximación más fiel a la obra musical: es una suerte de radiografía, de versión gráfica de la grabación, la descripción más cercana al fenómeno sonoro escrita en un código que heredamos de la música europea. Además, sobre esta partitura existente, podemos elaborar los análisis musicales correspondientes, establecer comparaciones con otras piezas similares, estudiar la evolución de una "misma" pieza en manos de diferentes ejecutantes a lo largo de un período de tiempo, etc.

Es muy importante comprender este concepto de la transcripción como el simple hecho de escribir lo que se escucha para poder luego escuchar lo que se escribe. Porque hay otra acepción de la palabra transcripción, donde se trata del cambio de instrumentación o de orquestación de una pieza. No es ésta la acepción que nos ocupa, sino la de notación musical.

Existen muchos argumentos en contra de la veracidad o de la utilidad de las transcripciones de música étnica, sobre la verdadera exactitud o capacidad del lenguaje escrito de abarcar el sentido del lenguaje sonoro. Es indudable que la partitura es sólo un vehículo que puede contener la idea del fenómeno sonoro, pero justamente es aquí donde empieza la problemática del estilo, es decir de la justa interpretación con "sabor" o *swing*. Por eso, la partitura NO ES el único parámetro para determinar la verdadera interpretación de una pieza musical, pero sí el más importante después de la enseñanza oral directa. La transcripción a partitura es una herramienta de conoci-

miento para ampliar el goce que produce una música determinada, para visualizar estructuras y cristalizaciones y ver bajo otro ángulo equilibrios y proporciones que determinan y definen una estética y un estilo. Es un prisma que nos permite ver el diseño gráfico y matemático de la música.

Existen en la música estructuras y fenómenos que viven y evolucionan en un mundo paralelo a la problemática práctica y folklórica. La música llanera puede tener vida propia aún fuera de la fiesta popular llanera y se construye con una lógica propia: la estructura musical es un fenómeno independiente de la coreografía, la fiesta, la métrica de la poesía, etc. Evidentemente hay una relación entre estos elementos y los elementos musicales, así como una interacción entre ellos, pero es hora de aislar el contenido musical en sí, de estudiar los fenómenos estrictamente musicales para poder profundizar en el conocimiento y la comprensión del joropo y tratar sus aspectos netamente musicales.

A través de la partitura es posible analizar melodías o tipleos de arpa, motivos, figuraciones y cadencias, diferenciar bordoneos, articulaciones, contratiempos, *accelerandos*, maneras diversas de hacer los arpegios, ritmos o síncopas particulares, establecer las polirritmias o los cortes rítmicos del arpa con los otros instrumentos, precisar los ciclos armónicos de los diferentes golpes tanto como las *claves* o modos rítmicos, los pasos de un modo rítmico a otro, determinar frases como el *llamado* para indicar la entrada del canto o frases conclusivas como el *perriao*, observar variantes y variaciones, juegos colorísticos como el *bandoleao* o el *marraneao*, establecer el manejo de las escalas diatónicas y cromatismos, y en suma, definir las estructuras formales de los golpes llaneros. Aparte de eso, la partitura es la herramienta que permite demostrar las diferencias entre un mismo joropo ejecutado dos veces por la misma persona: verificar la improvisación y la variabilidad.

Para la transcripción de música muy rápida, existen diferentes técnicas: la grabación a 1/2 de la velocidad permite escuchar la música en el registro de una octava más grave del original, lo que equivale a mirarla bajo un microscopio. Pero además existen técnicas de software de grabación digital, que logran frenar la música sin alterar la altura de las notas. Estos sistemas son por supuesto meras ayudas técnicas, porque finalmente sólo el oído humano puede verificar la exactitud de la transcripción a través de la ejecución directa y reconocer la intención del intérprete en los casos de rubato, de variantes de articulación, de determinados fraseos.

Hay criterios de alta fidelidad en las transcripciones dentro de ciertos límites. Necesariamente hay una cierta "cuantización", o sea, una interpretación matemática de los valores rítmicos teóricos dentro del movimiento de elasticidad o de *accelerando* de la música.

Por eso es tan importante diferenciar lo que es la partitura como síntesis y lo que es el conocimiento de un estilo para poderlo interpretar. Pues éste es un pun-

to álgido entre muchos musicólogos: considerar que la música popular no se puede escribir, o que es imposible transmitir el verdadero estilo de interpretación mas que por la vía oral.

Hay que reconocer la importancia del estudio del estilo como parte esencial de la interpretación, asequible a cualquier persona ajena a la tradición. Por supuesto, lo ideal es remitirse a la grabación, ya que no existe documento más fiel sobre la manera o estilo original de una pieza. De todas maneras, la partitura no pretende sustituir la música, pero la partitura queda dejando una huella escrita y abre otro camino que trasciende el ámbito regional original, permitiendo elaborar o cuestionarse la manera de interpretarla.

Ahora bien, la ejecución fiel de un golpe llanero requiere conocimientos de *estilo*, tal como la interpretación de cualquier música gestada en raíces populares. Sobre el barroco europeo existen muchos textos que especifican las peculiaridades de cada danza, ya sea la sarabanda, el minuet, la giga, la gavota, la chaconna o la contradanza. También se han escrito muchos tratados sobre la ornamentación ó las diferentes maneras de realizar un mismo texto, bien sea a la alemana, a la francesa ó a la italiana. Esto demuestra que la partitura es solamente una guía del texto a ejecutar, y no contiene todas las especificaciones que dan vida y personalidad a un estilo determinado. Para ello se requieren los conocimientos que se siguen transmitiendo por vía oral en los conservatorios y academias. Aún en la música occidental de tradición escrita hay un importante apoyo de la tradición oral: la partitura escrita es sólo una parte de la interpretación musical. Hay estudios de estilo de interpretación de la música de cada época.

Para la interpretación de la música llanera a nivel escrito, no hemos todavía llegado a estas formulaciones, en primer lugar debido a la escasez de partituras de piezas integrales sobre las cuales formular seriamente cuestiones de ejecución, más allá de la experiencia inmediata de los músicos populares, hasta ahora únicos y verdaderos artífices de esta tradición viva. Entonces, una vez existan suficientes partituras de música llanera o tuyera, será oportuno y necesario hacer un estudio sobre el *estilo* adecuado para la interpretación de estas piezas, tanto en arpa como en guitarra, instrumentos de teclado o de arco.

En particular, el estudio sobre la manera de ejecutar los bordoneos, su configuración rítmica y sus diferentes articulaciones, nos permitirá establecer algunas peculiaridades propias de la música llanera, las cuales junto a otros elementos melódicos y armónicos esenciales, podrán llegar a constituir una síntesis sobre la manera de interpretar esta música.

Pero tal como la ejecución de arpegios y ornamentos en la música barroca europea es ampliamente discutible, y así como existen diferentes maneras de anotar en partitura un mismo figuraje rítmico, existen también diferentes maneras de interpretar rítmicamente una misma notación. Nos enfrentamos aquí entonces a la problemática de cómo escribir con mayor

exactitud los arpegios y los bordoneos del joropo, cómo hacer más específica su interpretación, y de qué manera indicar una articulación y acentuación precisas, que correspondan a las características del estilo propiamente dicho.

Indudablemente el mayor criterio de fidelidad de una partitura es la versión ejecutada. Aparte de todos los detalles de interpretación que constituyen lo que se considera el estilo (tales como articulación, fraseo, acentuación, dinámica, colorido tímbrico, agógica, etc.), las notas musicales son la esencia de la partitura. Ya luego se pueden añadir ó indicar los detalles de la interpretación, pero al tener las notas, tenemos el reflejo de las estructuras musicales.

Llegamos entonces al discutido problema de la improvisación y de la variación. Ya teniendo una partitura, podemos ver otra versión del mismo arpista, y comparando versiones, podremos encontrar la diferencia y aproximarnos a entender en qué consiste el arte de la variación o de la improvisación. También podremos determinar los límites de la variabilidad: hasta dónde un joropo es el mismo y en qué medida se extienden las diferencias.

En una música tan fresca y espontánea como el joropo, a través del estudio del fenómeno de la improvisación, podremos discernir lo reconocible y lo constante de las formas dentro de la variación. Fuera de los acordes que forman el ciclo armónico de cada golpe y las melodías que lo caracterizan, es interesante analizar la estructura musical que se conserva en versiones diferentes. Así nos vamos acercando a la definición de estilo a la cual queremos llegar, a partir de la cual podremos estudiar la evolución histórica de una música que ha ido cambiando con el paso de los tiempos, que tiene raíces arcaicas, período clásico, fase comercial y estilizada, nuevas tendencias, y que en medio de un gran arraigo en las tradiciones, presenta una vitalidad y una voluntad de renovación notables, manifestadas en un incesante desarrollo y auge de la creatividad.

¿En qué se diferencia un arpista llanero de un arpista aragüeño, aparte del tipo de arpa que utiliza? ¿Cómo comparar los bordoneos de diferentes arpistas? ¿Cómo establecer una comparación científica entre varias versiones de una misma pieza? ¿Cómo explicar las diferencias entre la música del arpa llanera y la del arpa tuyera? ¿Cómo estudiar la evolución de un mismo género ó de una misma pieza, sino a través de la comprensión analítica de lo que los diferentes arpistas hacen en diferentes épocas? ¿Cómo llegar a establecer períodos estilísticos, sino demostrando las características musicales a través de las partituras?

Para poder comparar, por ejemplo, el estilo de Figueredo con el de Joseíto Romero, no solamente a nivel poético, sino a nivel musical, es necesaria la herramienta escrita.Una vez estudiadas diferentes versiones de una misma pieza, podremos definir cuáles son las leyes que la caracterizan, los puntos comunes, las diferencias, y podremos observar una evolución o transformación que nos permitirá clasificar los diferentes períodos históricos del joropo registrado en grabaciones.

LA PROBLEMÁTICA DEL ESTILO: PARÁMETROS UTILIZADOS PARA LA DEFINICIÓN DEL ESTILO MUSICAL

Se olvida con frecuencia que las conclusiones o resultados analíticos dependen de la calidad de la técnica de análisis empleada. La riqueza de un análisis no depende solamente de los conocimientos o de la capacidad intuitiva y agudeza del estudioso, sino también de su imaginación y su creatividad, pues todo análisis implica una forma de establecer metáforas sobre la obra estudiada, de adivinar sugerencias o implícitos, de establecer asociaciones y recreaciones en otros términos, de hacer referencia a otras obras por semejanza o por contraste. El análisis no sólo consiste en una enumeración de características técnicas o un reconocimiento de los detalles, el cual constituye la primera tarea, sino en establecer una reflexión y una síntesis sobre la relación de los fenómenos descubiertos para tratar de comprender el sentido en conjunto. Finalmente, hay que llegar a la demostración de las conclusiones sustentadas en el proceso analítico.

El análisis es el producto de una interrogación y como tal, depende de la riqueza de las referencias. El análisis no pretende sustituir la obra, pero puede convertirse también en un proceso creativo, si podemos llamarlo así, en el sentido de su capacidad de revelación de detalles y relaciones, de tensiones, de equilibrios y proporciones que permiten redescubrir la obra bajo ángulos insospechados generando nuevas reflexiones. Dentro de cada análisis se construye un mensaje estético cuyo valor corresponde a la singularidad del objeto estudiado.

Cuando uno analiza musicalmente, encuentra verdades estéticas, equilibrios de proporciones matemáticas, arquitecturas de ritmos, de armonías, que son revelaciones en otro plano, representan una comprensión del fenómeno musical más allá de la percepción auditiva inicial. Así como el comentario al poema desarrolla otro plano, otro ámbito paralelo, un reflejo, un eco, una argumentación, una síntesis, el comentario musical aumenta y prolonga el goce, el disfrute de esas estructuras o leyes musicales, a través de su comprensión analítica o su revelación en un código a otro nivel. La transcripción musical es una herramienta de conocimiento, que permite hacer trascender una música de tradición oral a la memoria escrita, un paso histórico a partir del cual se podrá desarrollar una conceptualización sobre las leyes y estructuras que rigen esta música, y dar de esta manera un fundamento no sólo musical y poético a esta cultura, sino filosófico y trascendental.

La importancia de la elaboración de un compendio de partituras de golpes llaneros o tuyeros auténticos, destinado a la ejecución musical de intérpretes de piano, arpa o clavecín, radica en el hecho que esta música no ha sido hasta ahora recopilada sistemáticamente en notación musical. Con el acceso a estas partituras se verán beneficiadas todas las áreas de creación y de pedagogía musical. De tal manera que el trabajo de transcripción a partitura ejecutable de esta música, cumple también una función de rescate de las versiones tradicionales, que permitirá conocer algunas de sus formas más antiguas, así como dar pie a la investi-

gación sobre los parentescos de esta música con las danzas españolas del siglo XVII, y establecer de esta manera conjeturas sobre su posible origen en ellas, al observar semejanzas e influencias. También será posible destacar y defender el elevado valor estético de una tradición que sufre la influencia de una comercialización inescrupulosa.

Hay que destacar el valor didáctico de estas transcripciones para los estudiantes de música, etnomusicólogos, docentes, intérpretes y compositores que podrán ejecutarlas y analizarlas, además de servir como sustrato para la realización de arreglos orquestales o la creación de nuevas obras basadas en la música popular. Se podrán apreciar así valores culturales nacionales y populares en las escuelas de música completamente eurocentristas, y finalmente se dará también a esta música, la posibilidad de difusión en el plano académico internacional.

SOBRE LA DIALECTICA ENTRE EL GOLPE CORRIDO Y EL GOLPE DE SEIS

TIPOLOGIA RITMICA, ARMONICA Y ESTRUCTURAL DE LOS GOLPES LLANEROS

Para poder definir la dialéctica que se observa entre dos modos rítmicos diferentes sobre los cuales se construyen la mayoría de las manifestaciones musicales del joropo llanero, empezaremos por establecer algunos parámetros básicos a partir de los cuales elaboraremos nuestras observaciones.

Dentro de la manifestación integral del joropo llanero, que incluye danza, poesía y música, se habla generalmente de la existencia de dos categorías fundamentales desde el punto de vista de la estructura formal, que son el golpe y el pasaje.

Ramón y Rivera en su libro establece una clasificación diferente, basada principalmente en las peculiaridades de la parte vocal, es decir, en los textos de estas piezas o en la funcionalidad de esta música. El opina que "el Corrido, a pesar de ser música destinada al puro entretenimiento, más que al baile, encuentra cabida aquí, dentro del Joropo..." y luego añade que "Corrido, Pasaje y Golpe son por lo tanto *especies* de un género que es el festivo..." p. 23.

Ahora bien, podemos percibir, bien sea examinando la terminología musical utilizada por los músicos llaneros, o por el análisis de las estructuras musicales, otras dos categorías que nos sirven para clasificar el joropo. Llamaremos estas categorías Golpe Corrido o por Corrío, y Golpe de Seis. Estas categorías preceden jerárquicamente desde el punto de vista del análisis musical, la clasificación formal harto conocida en golpe y pasaje -o incluso la clasificación en tres grupos de Ramón y Rivera que acabamos de citar- ya que explican fenómenos de la microestructura musical que la clasificación formal o temática no reflejan, y que intervienen en el funcionamiento de las estructuras musicales a un nivel mucho más elemental, mucho más inmediato y fundamental que la percepción de la construcción formal.

Siguiendo esta lógica dentro de la tipología rítmica que vamos a describir como del corrido, debemos incluír el

pasaje, género que presenta otras características formales muy diferentes a los golpes, pero que en su estructura rítmica pertenece a la familia del corrido.

Esta jerarquía en la clasificación genérica sobre la cual queremos elaborar este trabajo, no se ha planteado con suficiente solidez, y se pone de manifiesto hoy en día la necesidad de describir ampliamente el funcionamiento de las microestructuras internas de la música llanera, en la búsqueda de una interpretación global que explique similitudes sorprendentes que hemos observado entre este sistema de oposición de modos rítmicos, que describiremos más adelante, y otros sistemas muy similares, pertenecientes a la música andina de Colombia y Venezuela.

Esta visión global de parentesco entre géneros aparentemente distantes o no relacionados, apoyada en una comprensión sutil de los mecanismos internos de la microestructura musical, nos permitirá quizá superar pronto la barrera que la regionalización teórica ha creado entre los géneros llaneros y andinos.

Resulta sorprendente que este sistema de oposición dialéctica entre dos modos rítmicos se encuentre expresado de un modo idéntico a nivel de las microestructuras musicales en regiones tan distantes como el Oriente de Venezuela y el Sur de Colombia. Se revela la existencia de una gran familia de géneros con parentesco muy profundo, distribuída a lo largo de un cinturón geográfico que comienza en la isla de Margarita y termina en el Ecuador.

Consideramos entonces importante establecer con claridad las diferencias entre estos géneros, tanto desde el punto de vista de su estructura formal, como de su tipología rítmica, y queremos analizar a continuación la oposición o dialéctica existente entre dos modos o claves básicas de estructuración rítmica, presentes en todos los golpes y pasajes llaneros colombianos y venezolanos.

EL JOROPO

El joropo es una expresión de arte popular en permanente evolución, que involucra poesía, canto, música y danza en un sistema o lenguaje de creatividad improvisatoria sobre estructuras establecidas y parámetros determinantes de estilo. El joropo llanero está circunscrito en sus orígenes campesinos básicamente a la región comprendida entre el piedemonte andino de Colombia, desde Villavicencio y las llanuras de San Martín, abarcando los departamentos del Meta, Vichada, Casanare y Arauca en Colombia, hasta los Estados de Apure, Guárico, Cojedes, Barinas y Portuguesa en Venezuela, es decir, toda la cuenca central del Orinoco. Sin embargo, es notable el reciente desarrollo y difusión de esta música hacia otras regiones.

La instrumentación básica habitual es el clásico trío de arpa ó bandola, cuatro y maracas, además de la reciente incorporación del bajo eléctrico al conjunto llanero.

El joropo (o ***guafa*** como dicen los llaneros), se caracteriza por un sistema

de estructuras formales fijas, cristalizadas a lo largo de la historia a partir de canciones y danzas tradicionales, que se erigieron en formas musicales al ceder su espacio melódico a variantes en la letra, o al perder la letra para convertirse en formas puramente instrumentales.

En general, todos los golpes son anónimos, y algunos que tienen autor como por ejemplo el quitapesares, se han incorporado al acervo popular de tal manera que ya pertenecen al folklore, en el sentido de la difusión y apropiación generalizada.

El joropo es una danza ternaria cuyo lenguaje se caracteriza por la convivencia y el juego simultáneo de metros binarios y ternarios (6/8, 3/4 y 3/2), de carácter vivaz y alegre en el caso de los golpes, y más bien reposado y nostálgico en el caso de los pasajes. Esta característica polimétrica se revela en los diferentes registros instrumentales y vocales que conforman el joropo, a través de polirritmias simultáneas o bien sucesivas, como es el caso de las diferentes tipologías rítmicas que veremos a continuación.

El desarrollo constante y la improvisación de diferentes figurajes o variantes del material melódico y acompañante es una característica esencial del joropo. Tanto en el registro instrumental como en el vocal, podemos observar la creatividad permanente de los músicos. Los copleros improvisan versos en rimas diferentes sobre modelos melódicos casi siempre preexistentes, contando sucesos históricos o costumbristas, o refiriéndose a eventos y personas de la fiesta; los instrumentistas a su vez aportan variantes más significativas a los patrones establecidos, inventando nuevos gestos expresivos en una incesante búsqueda de sonoridades que trasciendan las fronteras de lo conocido tradicionalmente.

Podemos decir que las formas estructurales que la historia fijó, sirven de base para el desarrollo de un gran arte de la improvisación y de la variación instrumental y vocal. Esta manera de improvisar se ve enmarcada por parámetros estilísticos en constante evolución, pero existen articulaciones básicas del lenguaje que son invariables, pues constituyen los fundamentos del funcionamiento y definición de las estructuras. Nos interesa el detalle de estos estratos invariables, que encuentran su eco en las diferenciaciones características establecidas por los dos modos rítmicos que describiremos más adelante.

EL GOLPE

El golpe llanero consiste en la repetición de un ciclo armónico fijo, con bases o claves rítmicas determinadas. Este ciclo armónico consta de un número preciso de compases, múltiplo de cuatro (los hay de 4, de 8, de 16 y de 32) o cuadratura. Siendo justamente ese ciclo armónico el que lo identifica, es diferente en cada tipo de golpe.

Dentro de esta estructura circular fija, se desarrollan melodías o motivos que también identifican los diferentes golpes, así como la improvisación de comentarios melódicos, juegos rítmicos y tímbricos ó figuraciones y frases cadenciales. Pero,

como destaca Samuel Bedoya[4] en su texto inédito sobre el joropo, no son los rasgos melódicos el factor decisivo para establecer las diferencias entre géneros del joropo, sino la estructura armónica. El campo melódico presenta una flexibilidad que contrasta con la relativa rigidez de los planos armónico y rítmico. Es el esquema armónico inmodificable el que constituye la condición de identidad del género.

La estratificación rítmica de los golpes presenta el juego simultáneo de metros binarios y ternarios. Los registros agudos del arpa o tiples junto con el cuatro y las maracas suelen mantener una acentuación en valores binarios propia del metro de 6/8, mientras el registro grave del arpa, el bajo o los repiques eventuales del cuatro y las maracas presentan el metro de 3/4. En ambos registros son además frecuentes figuras hemiólicas que sugieren el metro de 3/2. La presencia de estas figuras genera un exaltado efecto de polirritmia al efectuarse la compaginación polimétrica de los metros de 6/8, 3/4 y 3/2. Es pues característico de la estructura rítmica de los golpes, la presencia de figuras hemiólicas, ya sea por grupos de cuatro corcheas o de dos corcheas más una negra en el registro agudo, o por figuraciones en blancas en el registro grave.

Los golpes pueden ser cantados o solo instrumentales, y existen muchísimas letras para un mismo golpe, es decir, son polivalentes en el sentido literario, presentando cada uno modelos melódicos básicos para la creación o la improvisación de coplas.

Los contrapunteos o cantos alternados entre dos o más cantadores, se efectúan siempre a *tempo* de golpe, en coplas improvisadas sobre la rima que va dictando el primero de ellos. Los golpes preferidos para el contrapunteo son la periquera, el zumba que zumba, el seis corrido, el San Rafael y el pajarillo con chipola, denominado pajarillo chipoleao, forma de creación más reciente.

También se caracterizan los golpes por la frecuente repetición, como en ostinato, de pequeños motivos o incisos melódicos de carácter rítmico, que se van desplazando por las diferentes armonías durante varios compases o permanecen en el mismo punto mientras la armonía cambia, tanto en piezas instrumentales como durante el acompañamiento al canto. Este fenómeno es denominado por Ramón y Rivera como repercusión (Op. cit. p. 25 y 59).

Otro rasgo frecuente en los golpes llaneros es la presencia de una frase o melodía que los identifica a la manera de una exposición temática, con variantes según el intérprete o la época estilística, pero ampliamente reconocible. En la mayoría de los golpes existe además un motivo característico denominado el llamado o la llamada, para dar la pauta de entrada al cantador, motivo diferente en cada tipo de golpe.

Asimismo se caracterizan los golpes por frases melódicas conclusivas o cadenciales

[4] *El Joropo Folk-Urb* (texto inédito).

en bloque homorrítmico, de carácter contundente, como maneras fijas o aún intercambiables entre muchos golpes, de hacer los cortes o cierres para efectuar transiciones o finales.

En las piezas meramente instrumentales o en los interludios entre secciones cantadas, los instrumentistas desarrollan juegos improvisatorios variados, frecuentemente de carácter rítmico percusivo y de variación tímbrica, los cuales introducen una sección cada vez más importante en la música del joropo, un verdadero capítulo de desarrollo virtuosístico instrumental.

El llamado bordoneo consiste en un juego melódico de los bajos o bordones del arpa, generalmente acompañado de simples percusiones métricas y acórdicas en el registro agudo, las cuales coinciden con los golpes secos de las maracas y los golpes trancados del cuatro.

El Bandoleao es una sección donde el arpista juega en el registro de los tenoretes, imitando el timbre de la bandola llanera, timbre penetrante un poco nasal, tocando las cuerdas muy cerca del clavijero, en un juego a dos voces muy cercanas entre sí. Esta sección suele ser de gran intensidad y ardor en la ejecución, viéndose frecuentemente apoyada por respuestas rítmicas en las maracas y figurajes de repique en el cuatro.

También son frecuentes los preludios o introducciones musicales a la manera de una frase o sección sorpresa en alguna tonalidad cercana, a partir de la cual se desencadena el golpe en cuestión, especialmente en los golpes de ciclo armónico corto como en el pajarillo o el seis por derecho.

Existen golpes unipartitos, bipartitos y tripartitos, de estructuras cortas y largas. Los golpes unipartitos, de estructura armónica más simple, tales como el gabán, el pajarillo, el seis por derecho, el corrido, la guacharaca, etc., suelen ser más aptos para desarrollar la improvisación tanto instrumental como vocal. Dentro de una vuelta armónica más corta, se pueden elaborar paradójicamente estructuras más largas con más soltura, tejiendo desarrollos improvisatorios sin las rígidas cláusulas de las formas más extensas. También los ciclos cortos generan una impresión de mayor velocidad que los ciclos largos, y se pueden comparar a la imagen de un trompo armónico que describe un recorrido circular, sobre el cual se pueden expandir ***ad libitum*** todo un vuelo de figurajes y texturas, pudiendo durar indefinidamente.

Los golpes bipartitos tales como el carnaval, la quirpa, el San Rafael, el gavilán, etc., presentan un camino armónico más largo y determinante, generalmente ligado a un contenido melódico y cadencial característico, sobre el cual los músicos desarrollan sin embargo igualmente sus improvisaciones.

Su estructura formal es más próxima a la del pasaje, por la alternancia y repetición de secciones. (Por ejemplo, el carnaval tiene un ciclo de 32 compases, formado por dos partes: la primera (A) de 8 compases se repite y luego viene otra parte modulante (B) de 16 compases.) Tam-

bién existen golpes bitónicos, es decir, que armónicamente se pueden considerar con dos tónicas, como el seis numerao o por numeración, y la mayoría de los golpes multipartitos.

Algunos pasajes se han convertido en golpes, en la medida en que su estructura armónica se ha liberado de una letra fija, quedando como un esqueleto para otra letra con una melodía similar o para una versión instrumental, además de haberse encendido los tempos. Recientemente se ha creado también el llamado "Entreverao", conjunto o sucesión de golpes encadenados en una sola pieza, alternando inclusive con partes lentas, a la manera de una suite continua como la forma de la Revuelta, propia de la música del joropo central de Venezuela.

Los golpes llevan letras en versos octosílabos donde se suele exaltar el "ethos" desafiante y guerrero de los llaneros: desde lo "recio altanero", lo heroico, lo patriótico, la tradición, el amor a la tierra y las raíces, la defensa de la identidad, los elementos costumbristas o regionales como nombres de animales o de plantas características, hasta la épica bolivariana y la hermandad colombo-venezolana.

La interpretación musical de los golpes se caracteriza por una gran fogosidad y enardecimiento, siendo inclusive frecuente la agógica en *accelerando* hacia el final.

EL PASAJE

El pasaje llanero, género principalmente vocal y de carácter lírico, tiene una estructura más próxima a la canción o al *lied* europeo de construcción binaria (ABA ó AABA), caracterizándose por períodos simétricos que se repiten, en una alternancia de partes instrumentales con partes vocales, aunque también existe el pasaje sólo instrumental, derivado generalmente de la versión cantada.

Los pasajes son canciones de autor casi siempre conocido, con letras diferentes, pero desde el punto de vista estructural y armónico, presentan una gran similitud por lo que se puede hablar de un modelo preestablecido con proporciones fijas, sobre el cual las variantes melódicas son la única vestidura que cambia. La forma más frecuente es la siguiente:

BB (inst.) A*A* (vocal) B*B* (vocal) AA (inst.) B B (inst.) A*A* (vocal) B* B* (vocal) y Coda (inst., a veces también duplicada). La sección B sirve además de introducción al pasaje.
(* parte vocal.)

La estructura armónica del pasaje es casi siempre la misma, siendo sumamente característica la modulación a la subdominante al entrar a la sección B, o en el caso de pasajes en tono menor, al relativo mayor. Los pasajes que no trascienden la armonía básica de tónica, subdominante y dominante son denominados por los músicos llaneros como "calle real".

El interés del pasaje estriba en la originalidad de su melodía y la belleza del canto, de carácter reposado y poético, sin contrastes bruscos.

En el pasaje vocal, el arpista recoge pequeños fragmentos o motivos de la parte vocal para tejer la parte instrumental en arpegios que le van dando el *ripieno* armónico a la voz. Este reparto particular del fraseo del arpa, a veces ligeramente desplazado del canto y dinamizado por un sincopeo permanente de corcheas, construye en realidad una heterofonía con la melodía del canto. Ocasionalmente el arpista introduce algunos bordoneos o variantes melódicas en el breve interludio instrumental del pasaje.

Las letras de las canciones no son de carácter heroico ni guerrero, sino más bien íntimo, nostálgico, de evocación y amor al llano o de texto romántico amoroso.

Su carácter es generalmente mucho más tranquilo que el de los golpes, casi soñador, y debido a su marcada simetría, casi todos los eventos musicales son absolutamente previsibles. Sin embargo, tanto los golpes como los pasajes se bailan.

Antiguamente los pasajes presentaban mayor riqueza desde el punto de vista de la libertad métrica en el canto, así como por el empleo de escalas modales de corte arcaico. Con el devenir de los tiempos modernos, la era discográfica y el proceso de homogeneización y estandarización de esta forma musical, se han perdido casi completamente estas características, y se ha adoptado la forma fija que conocemos actualmente, reducida al uso exclusivo de la escala tonal (el modo mayor y el modo menor melódico y armónico), y a una forma de canto mucho más métrico sobre el acompañamiento. Esto ha llevado recientemente a una suerte de banalización de este género, especialmente en el ámbito comercial.

Sin embargo existen pasajes de gran belleza y originalidad entre los cuales podemos destacar: *Romance en la Lejanía* de Pedro Emilio Sánchez, *Guayabo Negro* de Ignacio Indio Figueredo y Germán Fleitas Beroes, *La India María Laya, Los Caujaritos y Los Diamantes* de Ignacio Indio Figueredo, *Pescador del río Apure* de José Vicente Rojas, *Apure en un Viaje* de Genaro Prieto, *Fiesta en Elorza* de Eneas Perdomo, *Caballo Viejo* de Simón Díaz, etc.

Ya que hemos planteado las principales diferencias estructurales y formales entre los golpes y los pasajes, veremos entonces su parentesco desde el punto de vista rítmico.

Los golpes se estructuran rítmicamente de dos maneras básicas: el tipo golpe corrido o por corrío, y el tipo golpe de seis, que veremos a continuación. El pasaje presenta la misma base o estructura rítmica que el tipo golpe corrido o por corrío, aunque en un tempo mucho más moderado.

Ramón y Rivera establece el corrío (ó corrido) como una categoría diferente, refiriéndose a él como "música destinada al puro entretenimiento, más que al baile" (Op.cit. p. 23), y su análisis se ciñe principalmente a las características del canto, entre las cuales plantea "la manera del *canto llano* y la libertad métrica". Consideramos que esta distinción clasificatoria puede reconsiderarse a la luz de lo que aporta este estudio, por lo menos

en lo estrictamente instrumental. Es muy posible que se justifique establecer una diferencia entre el corrío y los otros golpes, ya que se conocen corríos más lentos, aptos para una expresión poética mucho más libre, incluso recitada. Esta característica, que ubica al corrío en un plano de grandes similitudes de contenido y de carácter con formas como el galerón, e incluso con otros *puntos* del Caribe, justifica la adopción de consideraciones especiales en lo que se refiere al texto poético y al carácter de ciertos corríos cantados.

Existe en la actualidad, sin embargo, un corrío llanero que conocemos actualmente como un tipo de golpe rápido claramente definido, no solamente vocal sino con expresión coreográfica, con características rítmicas, armónicas y vocales muy precisas.

El corrío merece entonces un estudio particular y una profundización del conocimiento de su evolución histórica. Se conocen muchas formas emparentadas en toda la zona de América Central y de las Antillas, y es posible que la diferenciación que establece Ramón y Rivera tenga que ver con esta genealogía particular de la forma en cuestión.

LOS MODOS RITMICOS

La música del joropo se caracteriza fundamentalmente por el juego simultáneo o alterno de los metros de 6/8, 3/4 y 3/2. Su combinación, sus acentuaciones diferentes y sus síncopas características dan vida a esta expresión musical y coreográfica de gran vigor y arraigo.

A veces se aplica más el énfasis sobre un metro u otro, o se establecen verdaderos planos polirrítmicos entre los diferentes registros instrumentales y vocales del joropo, desde el plano agudo de las maracas subdividido generalmente en corcheas y secundado igualmente por el rasgueo armónico y percusivo del cuatro, hasta los bajos o bordoneos en hemiolas del arpa.

Teóricamente podríamos escribir el joropo en cualquiera de los metros mencionados, incluyendo hasta el 12/8 y el 6/4, de acuerdo a como se divida la frase, o sea la duración de los incisos o períodos. El metro de 12/8 resultaría de gran sentido en el aspecto rítmico, pero podría conducir a equívocos en el plano armónico.

Se consideran entonces básicamente los metros de 3/4 y 6/8 como los más aceptados y difundidos, porque manifiestan en todo momento los cambios armónicos y logran sintetizar claramente los fenómenos polirrítmicos de acentuación del joropo.

Veremos entonces más adelante cuándo y por qué se debe utilizar el metro de 6/8 o el de 3/4.

Veamos ahora las diferencias entre el golpe corrido (o por corrío) y el golpe de seis, a nivel instrumental:

La ejecución del cuatro sintetiza todos los elementos necesarios para darle vida a una pieza musical llanera, es decir, armonía y percusión. El cuatro tiene por lo tanto, igual importancia dentro del con-

junto llanero como instrumento armónico que como instrumento de percusión, constituyendo con las maracas y con el recientemente incorporado bajo eléctrico, lo que se suele denominarse como la «base» rítmico-armónica del joropo.

Esta pequeña guitarra de cuatro cuerdas, de origen renacentista, se afina por tres cuartas y una tercera, en la misma relación interválica que las cuatro cuerdas agudas de la guitarra, pero con la *prima* a una octava inferior.

El cuatro tiene la particularidad de ser ejecutado por medio de la técnica del denominado *rasgueo*, es decir, que todas las cuerdas se tocan simultáneamente, en un incesante vaivén de la mano derecha en corcheas continuas marcando un compás de 6/8, por medio de dos tipos básicos de toque diferente, mientras la mano izquierda pisa las armonías en el mástil. Rara vez se ejecuta el cuatro *punteado*, salvo en casos excepcionales de virtuosismo, o en otros géneros musicales venezolanos.

El *rasgueo* de las cuerdas produce básicamente dos tipos de sonido:

a) *Abierto*: que deja resonar las cuerdas libremente.

b) *Trancado*: apagado, golpe seco que apaga las cuerdas.

El sonido *abierto* puede ser ejecutado en forma rápida, produciendo el acorde simultáneo de todas las cuerdas, o también más lentamente, con los dedos entreabiertos, como desgranando las cuerdas y produciendo un acorde arpegiado.

El sonido *trancado* es puramente percusivo y durante la ejecución del joropo, se intercala cada dos sonidos abiertos, marcando grupos de tres corcheas en un compás de 6/8. El resultado es una puntuación rítmica del material armónico.

Es así pues como la técnica del cuatro distingue básicamente tres tipos de *golpe*, los cuales estarán representados por flechas que indican la dirección del movimiento de la mano.

ej. 1

Golpe "Trancado"

Golpe "Abierto" en forma de acorde

Golpe "Abierto" en forma de arpegio
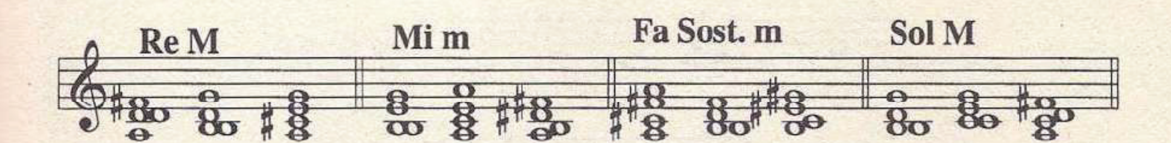
La puntuación rítmica que produce el cuatro con los golpes *trancados* puede ser enriquecida de muchas maneras diferentes:

-mediante elisiones de la primera o la última corchea del compás,
-mediante diferentes acentuaciones de los golpes *abiertos* o
-mediante efectos de redoble rítmico.

Los cambios armónicos se efectúan al comienzo del compás y en algunos golpes inclusive dos veces por compás, como en la chipola.

La configuración de los acordes, de acuerdo a las posibilidades del instrumento, se caracteriza por ser de tesitura *cerrada* o estrecha, compacta como un bloque. Veamos a continuación una sucesión de acordes típicos en secuencia:

ej. 2



Existen básicamente dos maneras de organizar las corcheas del cuatro dentro del compás, de acuerdo a la ubicación del golpe *trancado* en relación al momento donde ocurre el cambio armónico, es decir, el inicio del compás. Estas dos maneras corresponden a dos tipos de figuración que se pueden distinguir claramente en los bajos del arpa y en la acentuación de las maracas.

Se producen entonces, a partir de esta repartición de los acentos y de los silencios del cuatro, en combinación con los respectivos bajos del arpa y acompañamiento de las maracas, dos modos ó claves rítmicas básicas, que llamaremos tipo golpe corrido ó por corrío y tipo golpe de seis. (La *clave rítmica* de estos Modos está concebida como el resultado de una combinacion de acentos en metro binario con acentos en metro ternario.)

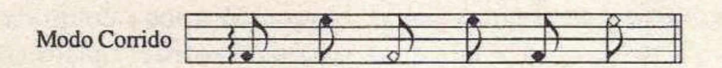
Estos tipos *golpe corrido ó por corrío y golpe de seis* han sido tomados por nosotros como denominaciones genéricas de las dos configuraciones rítmicas distintas que pueden presentar los golpes llaneros, porque estos dos golpes, el corrío y el seis por derecho, presentan el mismo ciclo armónico (V - I - IV - V) y el mismo número de compases, pero una acentuación *opuesta*, en la que consiste la dialéctica planteada. Esta terminología que hemos escogido para diferenciar los dos arquetipos es bastante común en el Llano, aunque se conocen otras parejas de términos que reflejan el mismo fenómeno musical, a veces con cierta picardía: golpe *parao* o *atravesao* (seis) y *acostao* o *desatravesao* (corrío).

EL GOLPE CORRIDO O POR CORRIO

En el golpe corrido (o por corrío), la acentuación de los golpes "trancados"
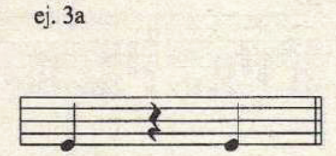
del cuatro y las maracas, se efectúa invariablemente sobre la tercera y última corcheas del compás, unidad que definimos a partir del momento del cambio armónico.

ej. 3 **Ejecución del cuatro en el Golpe Corrido:**



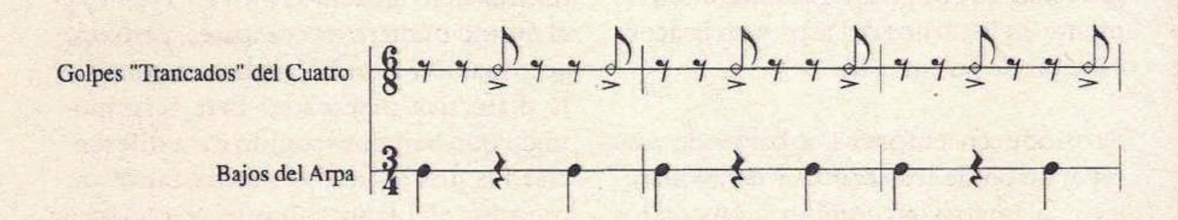
Este golpe de cuatro corresponde a una figura rítmica de los bajos del arpa, la cual se observa también en los pies de los bailadores.

ej. 3a



Al combinar esta acentuación del cuatro con la puntuación rítmica de las maracas y con las figuraciones de la mano derecha del arpa, contra los bajos de la misma, se produce la siguiente *clave rítmica*:

Clave rítmica del Golpe Corrido



Entiéndase pues por *clave rítmica*, la interacción entre el sistema de acentuaciones de los instrumentos y el ciclo armónico de la pieza. Esta clave constituye la base generadora de un carácter musical específico[5].
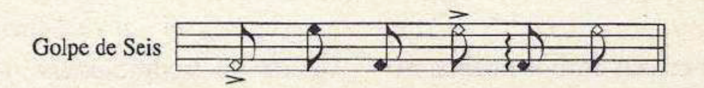
EL GOLPE DE SEIS

El golpe de seis tiene una acentuación completamente diferente, pese a que la organi-

[5] En otro contexto musical totalmente ajeno al que estamos analizando, como la "salsa", existe una "clave" o figura rítmica, esencia de la estructura de toda la pieza, su columna vertebral; esta "clave" tiene, por cierto, dos estados posibles, al derecho (3-2) y "volteada" (2-3).

zación interna en la secuencia de las figuras rítmicas instrumentales es absolutamente idéntica a la del otro modo. La diferencia se establece exclusivamente por la ubicación distinta del inicio del compás, con respecto a la secuencia de los golpes acentuados. Veremos cómo en ambos casos, la *clave rítmica* está caracterizada por un sistema polirrítmico interactivo idéntico, en relación a un punto de cambio armónico diferente. Los golpes trancados del cuatro y de las maracas se encuentran aquí sobre la primera y cuarta corcheas del compás, siendo por demás frecuente la elisión del primer tiempo, convertido en *trancado mudo* (acento por elisión).

ej. 5 **Ejecución del cuatro en el Golpe de Seis:**



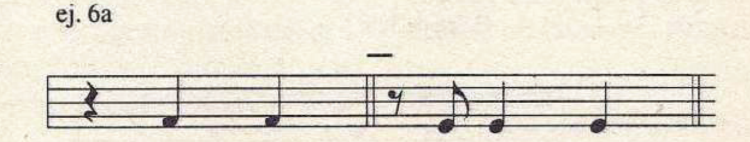
Es importante aclarar que cuando ocurre la elisión del primer tiempo del compás o del último, en ningún momento se interrumpe el movimiento continuo de vaivén de la mano derecha del cuatrista; el silencio se produce ejecutando el golpe trancado en el aire. Esta elisión es un golpe trancado levemente modificado.

ej. 6 **Golpe de Seis con elisión del primer tiempo:**



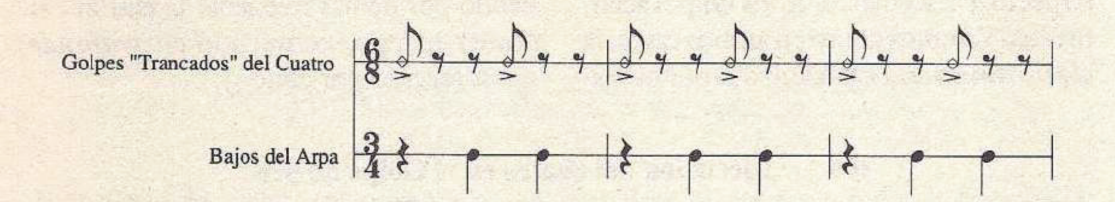
El modelo rítmico del bajo para este toque de cuatro es el siguiente:

ej. 6a
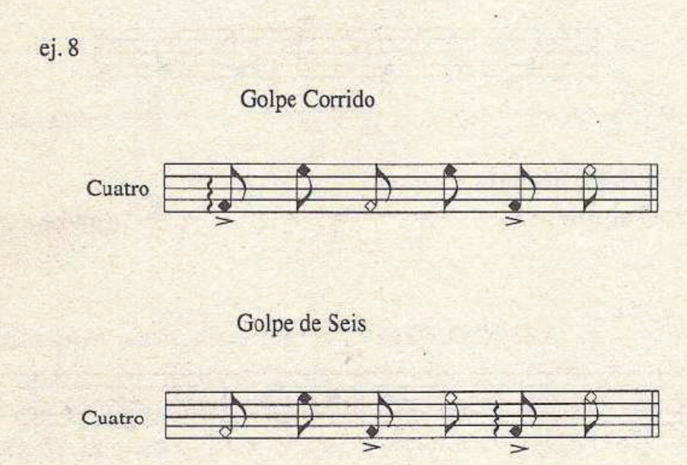


En el segundo caso, la corchea es sólo una dinamización del acento sobre la segunda negra concebida en un compás de 3/4.

La Clave rítmica del golpe de seis es pues:



Observamos cómo en ambos modos rítmicos, la acentuación del cuatro, junto con las maracas y el registro agudo del arpa, evidencian invariablemente un metro de 6/8, mientras que los bajos del arpa indican claramente el metro de 3/4. Más adelante veremos estas características ampliadas a una verdadera polirritmia de los planos sonoros, cuando se manifiesta el compás de 3/2 a través de las figuraciones en hemiolas, ya sea en los registros agudos o en los graves del conjunto.

Además de la subdivisión métrica que produce el cuatro en 6/8 con los golpes trancados, observamos que también realiza una acentuación suplementaria con los golpes abiertos, en coincidencia con la figura respectiva del bajo.



De esta manera, el cuatro solo también condensa los metros de 6/8 y 3/4.

Gracias a la dialéctica entre los golpes trancados y abiertos, el cuatro resume así

como el canto, casi todos los elementos necesarios para constituir un núcleo musical autosuficiente. Esta síntesis de elementos coloca el cuatro en el corazón del conjunto llanero, pues es en realidad el único instrumento que además de exponer los ciclos armónicos expresa constantemente el modo rítmico de la pieza, constituyendo así el sustrato fundamental del joropo.

En este sentido, el papel del arpa es mucho más libre y creativo, con carácter de solista. Las armonías no están siempre expresadas de forma integral; el fraseo del arpa puede jugar con silencios, con efectos tímbricos, hacer bordoneos caprichosos o figuras en ostinato mientras la armonía del cuatro cambia y mantiene la continuidad de la pieza. Por eso toda la ejecución y la improvisación del arpa llanera se sustentan sobre la base rítmica y armónica estable que da el cuatro.

Esta diferencia entre los dos modos o claves rítmicas es sumamente importante para la ejecución de los golpes llaneros. Además de introducir una variante significativa en la secuencia de piezas ejecutadas en una fiesta, puede ser utilizada como medio para establecer una contienda vocal improvisada entre dos o más cantadores alternos, como sucede en el caso del pajarillo chipoleao, donde observamos la transición alternada del golpe de pajarillo (con clave rítmica de seis) y la chipola (con clave de corrido)[6].

Estas alternancias de un modo a otro ponen de relieve un fenómeno sumamente sutil y sorprendente de la música llanera. Hemos visto que el cuatro distingue claramente entre golpe de seis y golpe corrido.

Ahora bien, si analizamos de cerca estos modos rítmicos (ambos derivados de la interacción entre los metros de 6/8 y de 3/4), podemos constatar que ambos parten del mismo módulo de interacciones rítmicas, colocado en dos puntos diferentes del compás armónico, a distancia de una negra. En otros términos, podemos decir que el inicio del compás armónico se puede ubicar en dos lugares diferentes, dentro de una cadena permanente de corcheas acentuadas en grupos de a tres, que marcan invariablemente el cuatro y las maracas.

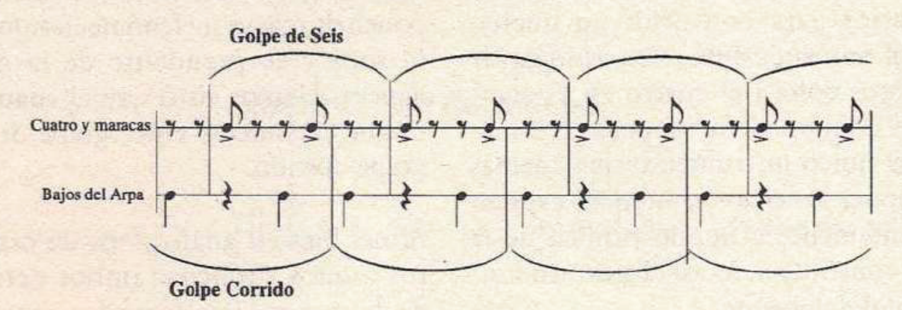
En el golpe corrido, el cambio armónico o primer tiempo se efectúa sobre la segunda de las dos negras consecutivas que plantea el bajo, mientras que en el golpe de seis, el cambio armónico sucede durante el silencio que antecede las dos negras consecutivas. Por eso también algunos arpistas llaneros lo llaman Joropo sincopao[7].

Veamos el esquema de los Modos rítmicos superpuestos, para comprender este desfase de las claves rítmicas.

---

[6] A propósito podemos mencionar la famosa musicalización que hizo José Romero Bello del poema de Alberto Arvelo Torrealba, *Florentino y el Diablo*, donde se realiza un contrapunteo en pajarillo con chipola: Florentino (José Romero) canta en chipola y el Diablo (Juan de los Santos Contreras, el Carrao de Palmarito) en pajarillo, al arpa Joseíto Romero, hijo del primero.

[7] Es posible que la denominación seis por derecho se haya derivado del nombre del metro seis por ocho, término utilizado frecuentemente por los músicos populares para indicar este golpe en el cual resulta tan marcado este metro.



Observamos que en ambos casos, el ritmo permanente del bajo consta de un silencio de negra seguido por dos pulsos de negra, y que el ritmo permanente de los acentos trancados del cuatro, consta de grupos de tres corcheas, es decir, la duración de una negra con puntillo. Lo que determina un modo u otro es el momento del cambio armónico.

Cada uno de estos modos transmite un sentimiento o «afecto» musical propio.

El corrido produce una sensación de mayor estabilidad, debido a la acentuación de los primeros tiempos del compás en los bajos del arpa, es decir, su peso está apoyado sobre el registro grave del conjunto llanero. Por el contrario, el golpe de seis resulta más fugaz, salvaje y flotante, ya que el cuatro y los bajos del arpa omiten con frecuencia el primer tiempo del compás, generando una sensación musical más aérea[8].

Cada modo impregna de un determinado carácter a un mismo ciclo armónico, sugiriendo cierto tipo de elaboraciones motívicas en las partes melódicas y acompañantes. Cada denominación de un golpe llanero especifica su ciclo armónico y su modo rítmico, pero no todos los golpes son ejecutados indistintamente en ambos modos. El modo corrido es el más frecuente en los golpes llaneros e incluye también al pasaje, como hemos dicho en el capítulo introductorio. El modo rítmico tipo golpe de seis se utiliza en pocas piezas, pero resultan ser las más intensas y emocionantes del repertorio del joropo llanero, reservadas para los momentos de mayor euforia del baile y del canto.

CAMBIO DE MODO

Como se podrá verificar más adelante en el catálogo de bordoneos, el golpe corrido presenta una clara acentuación en 3/4 desde el punto de vista del bajo, ya que predomina como base la figuración blanca-negra. El músico popular también lo suele medir y sentir en 3/4. Cuando se produce el fenómeno llamado el *volteo del ritmo*, es decir, cuando el golpe corrido pasa a golpe de seis, se enfatiza la acentuación de los valores agudos (maracas, cuatro y registro agudo del arpa) en negras con

[8] Por ejemplo, el ciclo armónico del pajarillo, ejecutado en el modo rítmico de corrido, se denomina catira, y es considerado más "suave" que su versión en modo rítmico tipo golpe de seis, o sea el pajarillo, una de las piezas más veloces y enardecidas del folklore llanero.

puntillo sobre el tiempo fuerte del compás, lo que sugiere el metro de 6/8, mientras el bajo continúa en un modelo básico de silencio de negra sobre el primer tiempo seguido de dos negras sobre el segundo y tercer tiempo. Ambos modos rítmicos indistintamente, se pueden escribir de ambas maneras.

Lo ideal en realidad es permitir la simultaneidad de los dos metros y agrupar los valores rítmicos de acuerdo a su acentuación interna dentro del compás, para una máxima claridad en la lectura. De esta manera es evidente la acentuación en grupos de tres corcheas de los registros instrumentales agudos (lo que corresponde al metro de 6/8), mientras la medida se expresa en el metro de 3/4 en los bajos del arpa, en ocasiones hemiólico, sugiriendo el metro de 3/2.

Cuando el cambio de modo se efectúa entre dos piezas diferentes, no surge ninguna dificultad. Cuando por el contrario, el cambio de modo se realiza dentro de una misma pieza, ocurre lo que el llanero llama el *volteo del ritmo*. La mano derecha del cuatro sigue rasgueando grupos de tres corcheas, sin cambiar el orden de los golpes *trancados* en su alternancia cada dos golpes *abiertos*, es decir, que se mantiene una cadena permanente de corcheas agrupadas en ternas, una suerte de «banda de moebius», sobre la cual los bajos del arpa y la mano izquierda del cuatro producen el desplazamiento del momento del cambio armónico, estableciendo un nuevo punto de partida para el inicio del compás.

Este efecto, de una delimitación sutil, puede pasar desapercibido por oídos neófitos, aunque se trata de uno de los fenómenos más interesantes de la música llanera. Es frecuente tanto del golpe corrido hacia el golpe de seis como viceversa[9]. Para explicar semejante cambio de acentuación a nivel teórico, o sea, expresarlo en notación musical, es necesario introducir en la transcripción de la pieza un compás de 2/4, que genera el desfase armónico con respecto al orden del figuraje rítmico, en el paso del golpe de seis al modo corrido, y luego más adelante, un compás de 4/4 para regresar al golpe de seis. El llanero dice que este cambio se efectúa "tragándose" primero un tiempo y luego "botándolo". En el momento del cambio, el cuatrista introduce un nuevo ciclo armónico, sin cambiar ni parar el ritmo de la mano derecha, y en el caso del pajarillo chipoleao, permite la alternancia entre dos cantadores o copleros. Este cambio de "acostao" a "parao", o viceversa, también se efectúa comúnmente en el transcurso de ciertos golpes que tienen su "pareja" en el modo opuesto. Ocurre frecuentemente un paso del seis por derecho al corrío, como un breve interludio que introduce una variación en el carácter de la pieza, detalle que nos obliga a manejar nuestras clasificaciones genéricas con sutileza.

---

[9] Es curioso notar, recalcando lo que hemos dicho en la introducción general, que este tipo de oscilación o dialéctica entre modos rítmicos de acentuación opuesta, se encuentra tanto en el joropo oriental venezolano como en el bambuco cruzado de la región andina colombiana. Este juego rítmico, posibilidad permutativa del 6/8 compartida por géneros geográficamente distantes, señala con mucha solidez la probable existencia de un ancestro común con esas características musicales.

Para finalizar, queremos indicar que estos modos rítmicos, tal como los hemos descrito, son sólo la estructura básica del toque del cuatro, el arpa y las maracas, a partir del cual, los instrumentistas desarrollan infinitas variaciones, y solamente deben servir como una guía o herramienta abstracta para la comprensión del rico y complejo material musical del joropo.

CATALOGO DE GOLPES Y CICLO ARMONICO:

- TIPO GOLPE DE SEIS (SÓLO UNIPARTITOS):

Seis por Derecho: (V - I - IV - V) en Mayor.
Seis Numerao: (I - I7 - IV - V7) en Mayor.
Pajarillo: (V - I - IV - V) en menor.

- TIPO GOLPE CORRIDO O POR CORRIO:

Golpes Unipartitos:
Seis Corrido: (V - I - IV - V) en Mayor.
Pajarillo Corrido: (V - I - IV - V) en menor.
Catira: (V - I - IV - V) en menor, con diferencias melódicas al Pajarillo Corrido.
Gabán: (I - V - V - I) en menor.
Paloma (ó Gabana): (I - V - V - I) en Mayor.
Guacharaca: (I - IV - IV - I - I - V - V - I) en Mayor.
Nuevo Callao: (I - V - I - III7 - VI - III7 - VI - VI - V - V - I - IV - I - V - I - I).
Periquera: (I - I - V7 - I - I - I7 - I7 - IV - IV - IV - II7 - V - IV - I - V7 - I) en Mayor.
Zumba que zumba: (I - I - V7 - I - I - I7 - I7 - IV - IV - IV - II7 - V - IV - I - V7 - I) en menor.

Golpes Bipartitos:
Merecure: Primera Parte: (I - I7 - IV - IV - I - V - I - I) y repetición (I - I7 - IV - IV - I - V - I - I) fin.
Segunda Parte: (V - V - I - I) cuatro veces ó más, en Mayor.
Gavilán: Primera Parte: I - (II - III7 - III7 - VIm) - (II - III7 - III7 - VIm) fin.
Segunda Parte: (V7 - I - I - V7 - V7 - V7 - V7 - I - I - I - I (ó IV) - V7 - V7 - V7 - V7) en Mayor.
Carnaval: Primera Parte: (III7 - III7 - VI - VI - V - II7 - V - V) y repetición (III7 - III7 - VI - VI - V - II7 - V - V7)
Segunda Parte: (I - I - V7 - V7 - V7 - V7 - I - I) - (I - I - V - V - V - V - I - I) en Mayor.
San Rafael: Primera Parte: (II7 - II7 - V - V - II7 - II7 - V - IV - I - V - I - I) fin.
Segunda Parte: (I - V - I - I - V - V - I - I) y repet. (I - V - I - I - V - V - I - I) en menor. (existe la versión en modo Mayor denominada el Hijo de San Rafael).
Quirpa ó Kirpa: Primera Parte: (I - V7 - I - I - V - V - I - I)
Segunda Parte: (II - II - VIm - VIm - III7 - III7 - VIm - VIm) y repet. (II - II - VIm - VIm - III7 - III7 - VIm - VIm) fin., parte en Mayor, parte en menor.
Quitapesares: Primera Parte: (I - I - VI/IV - V - V - V - V - I) y repet.
Segunda Parte: (IV - III - II - I - V - I) y repet., en menor.

Golpes Tripartitos
Chipola* (que presenta además una estructura rítmica diferente, más compleja):
- Primera Parte (en Mayor): (I - IV/V - I - IV/V - I - IV/V - I - IV/V) coda: (I7 - IV - I - V) y repet. (I7 - IV - I - V) - modula a la Dominante.
- Segunda Parte (en Mayor): (V - I/II -V - I/II -V - I/II -V - I/II - V) y coda: (I - V - II - I) y repet. (I - V - II - I) - modula al VI Grado menor.
- Tercera Parte (en menor): (VI - II/III - VI - II/III - VI - II/III - VI - II/III) y coda: (II - I - III7 - VI) y repet. (II - I - III7 - VI) da Capo.

También existe la Chipola de cuatro partes o tonos que modula además al II grado.

Otros golpes en modo corrido menos frecuentes son: Cachicama, Las tres Damas, El Cunavichero, Perica, Cari-cari, Los mamonales, Perro de Agua, Galerón Barinés, Revueltas de Marisela.

ESTUDIO SOBRE ALGUNOS BORDONEOS DEL GOLPE CORRIDO, EN UN GOLPE DE GABÁN

El carácter de esta sección trasciende el espíritu netamente etnomusicológico, es decir, no se circunscribe solamente al trabajo de recopilación fiel e integral y análisis correspondiente de una tradición oral, sino que presenta una intervención creativa del autor de carácter lúdico y experimental . Se trata en este caso, de un juego serio, de un planteamiento en el cual vamos a analizar y desarrollar de una manera creativa, las variantes estilísticas que genera el uso de diversas formas de acompañamiento a una misma melodía o figuración.

El procedimiento inicial es mostrar las diversas posibilidades de bordoneo[10] para una determinada melodía de gabán. Se pretende establecer un catálogo de variantes, que constituyen los esquemas rítmicos básicos del acompañamiento, propio también de muchos otros golpes corridos, tales como la periquera, el zumba que zumba, la guacharaca, el San Rafael, los merecures, la kirpa, etc. Desde el punto de vista armónico, estos bordoneos que vamos a presentar, abarcan un sólo compás de duración y van desde la estructura más simple de blanca y negra o de tres negras sueltas por compás, hasta las variantes más barrocas de arpegiados y de acordes invertidos.

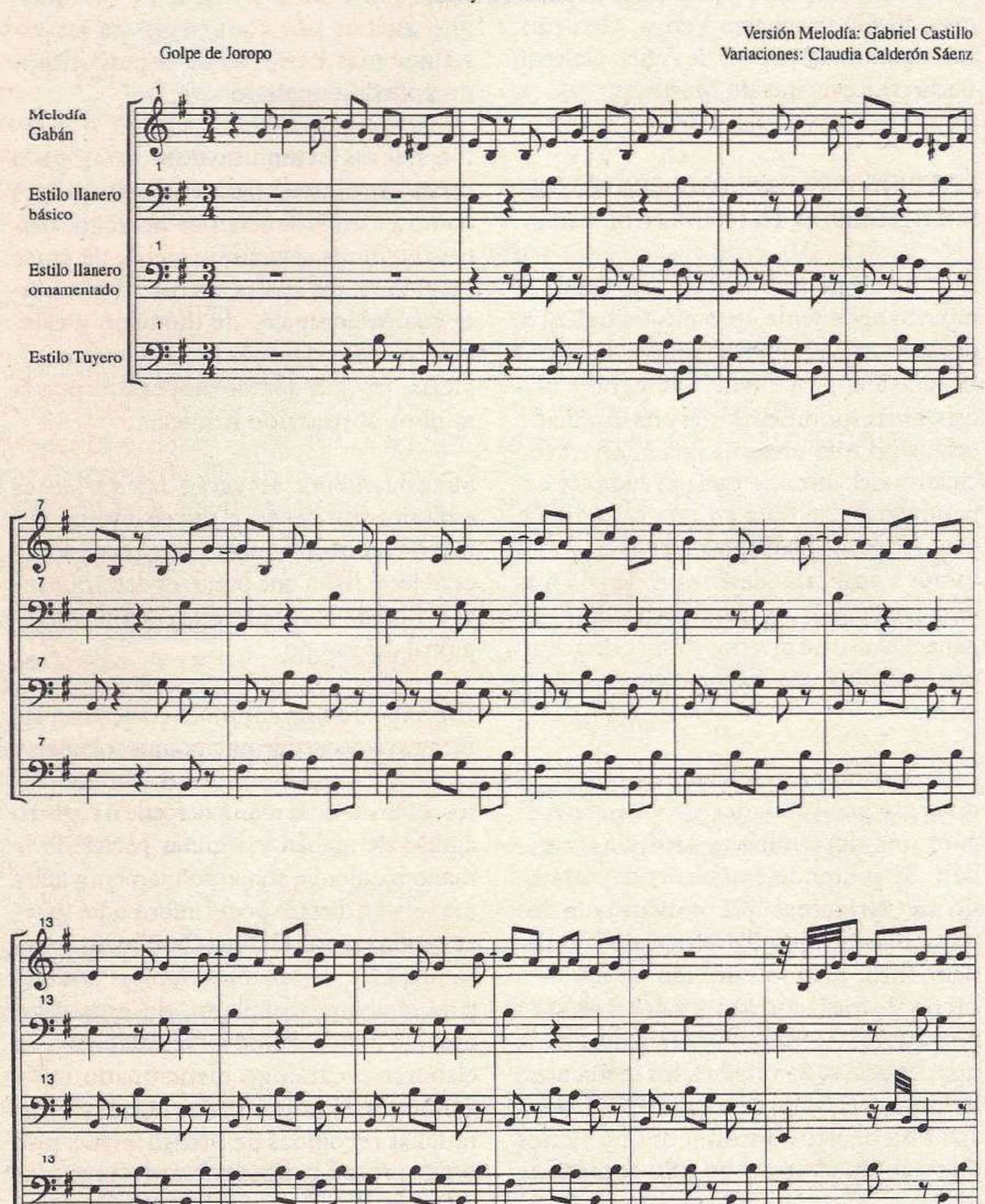
No hemos extendido este catálogo a otros bordoneos frecuentes en golpes como pajarillo ó seis por derecho, carnaval, zumba que zumba, etc., de corte hemiólico, los cuales abarcan dos o hasta cuatro compases de duración y establecen cadencias más largas y más complejas, ya que hemos empezado por la mínima abstracción rítmica.

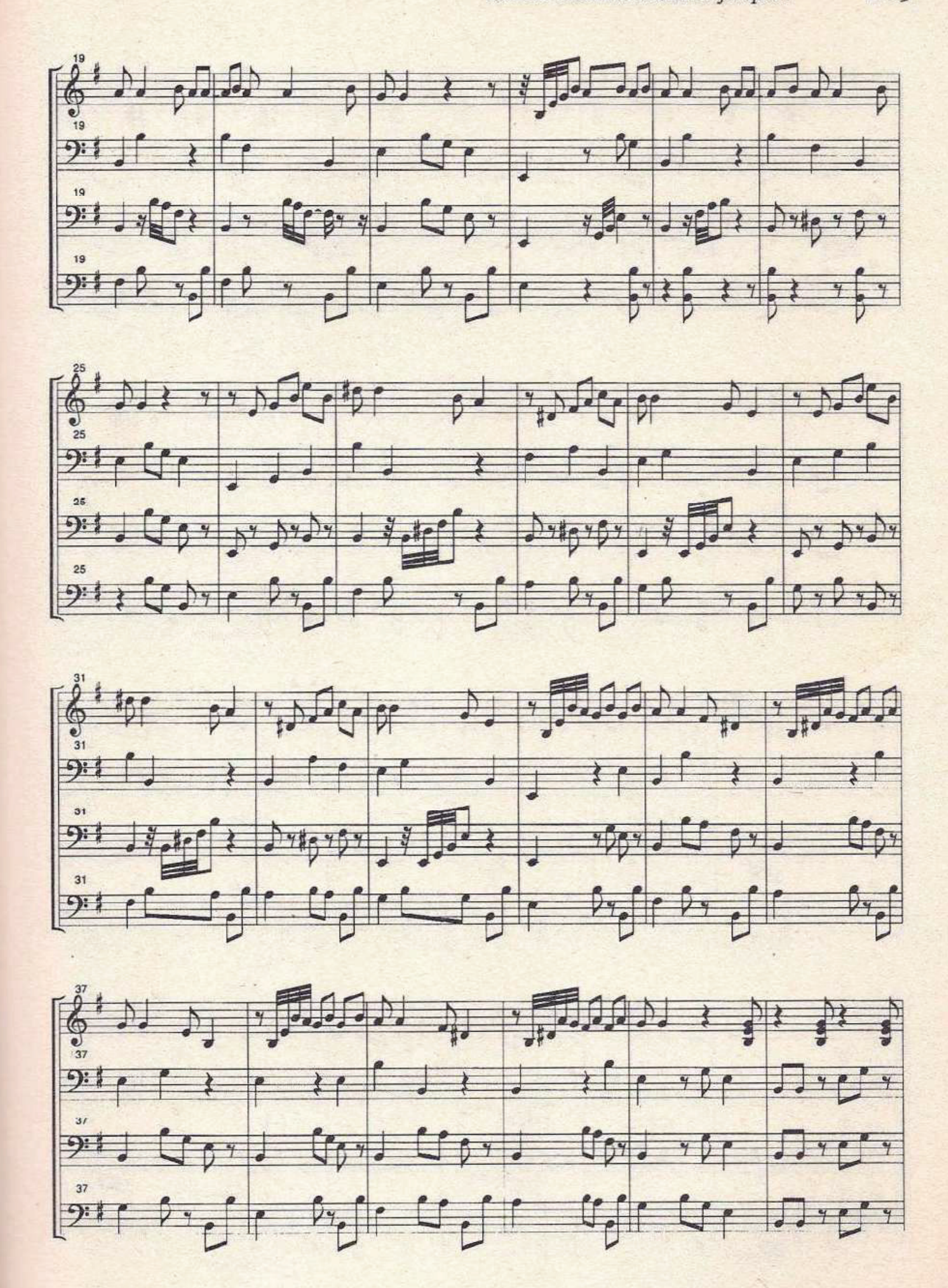
Sucesivamente se verán las variantes estilísticas que genera el uso de diversas formas de acompañamiento, y se procederá a establecer hasta qué punto es determinante el tipo de bordoneo en la definición regional del joropo.

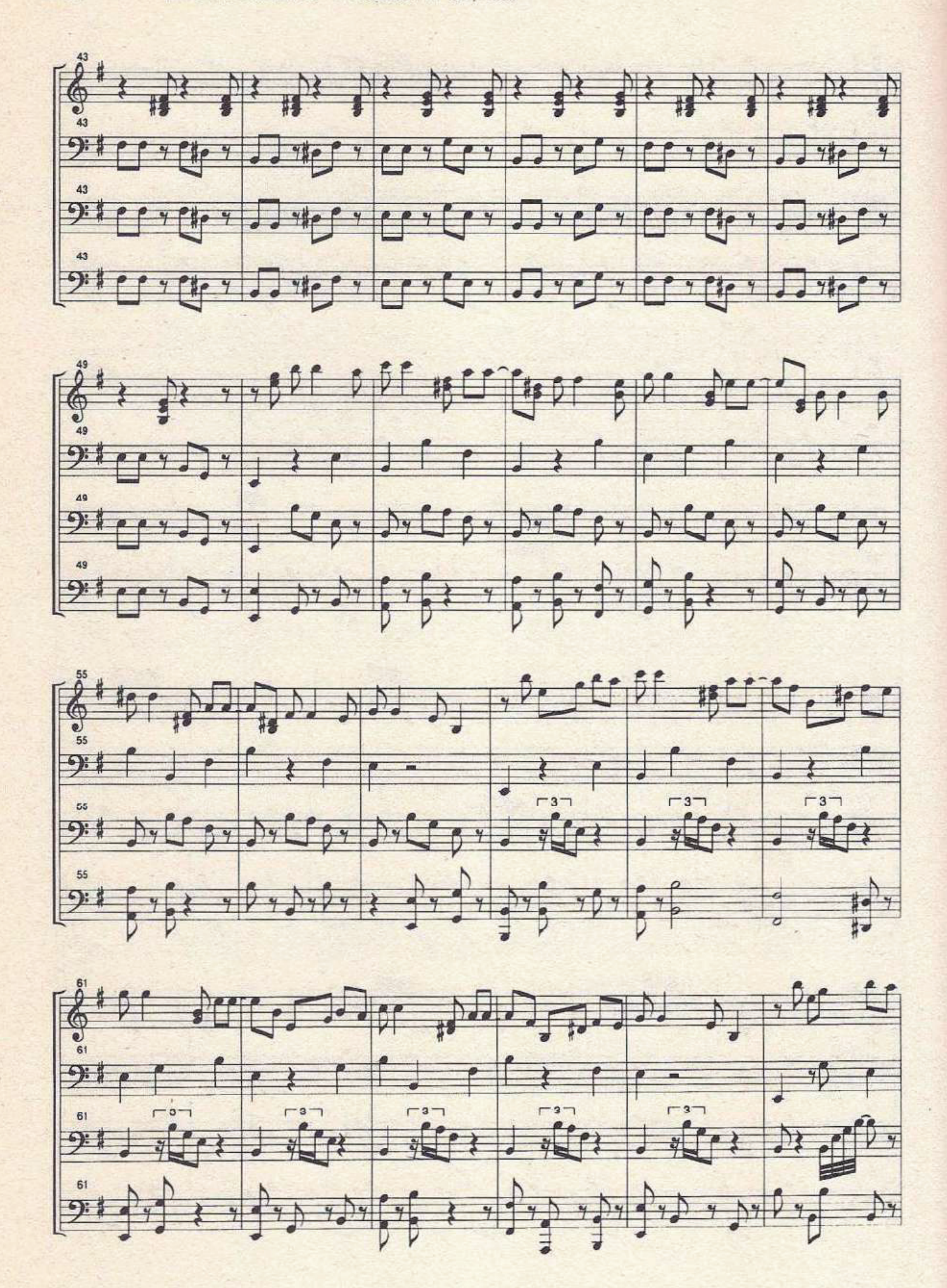
Especificaremos entonces cuáles son las fuentes verdaderamente etnomusicológicas y en dónde intervino la creatividad del autor. El texto de la mano derecha o registro agudo del gabán y algunas partes de la mano izquierda, son absolutamente fieles a la versión dictada por el informante (poeta y compositor) Gabriel Castillo. Enumero una serie de variantes rítmicas posibles para el acompañamiento, sin especificar cuál iba dónde. Pensé inmediatamente en elaborar el catálogo mencionado utilizando las variantes dadas por él y otras muchas recogidas de otros arpistas y de otras piezas procedentes de regiones diferentes al joropo llanero, como el joropo central, así como algunas variantes que he elaborado por deducción y síntesis.

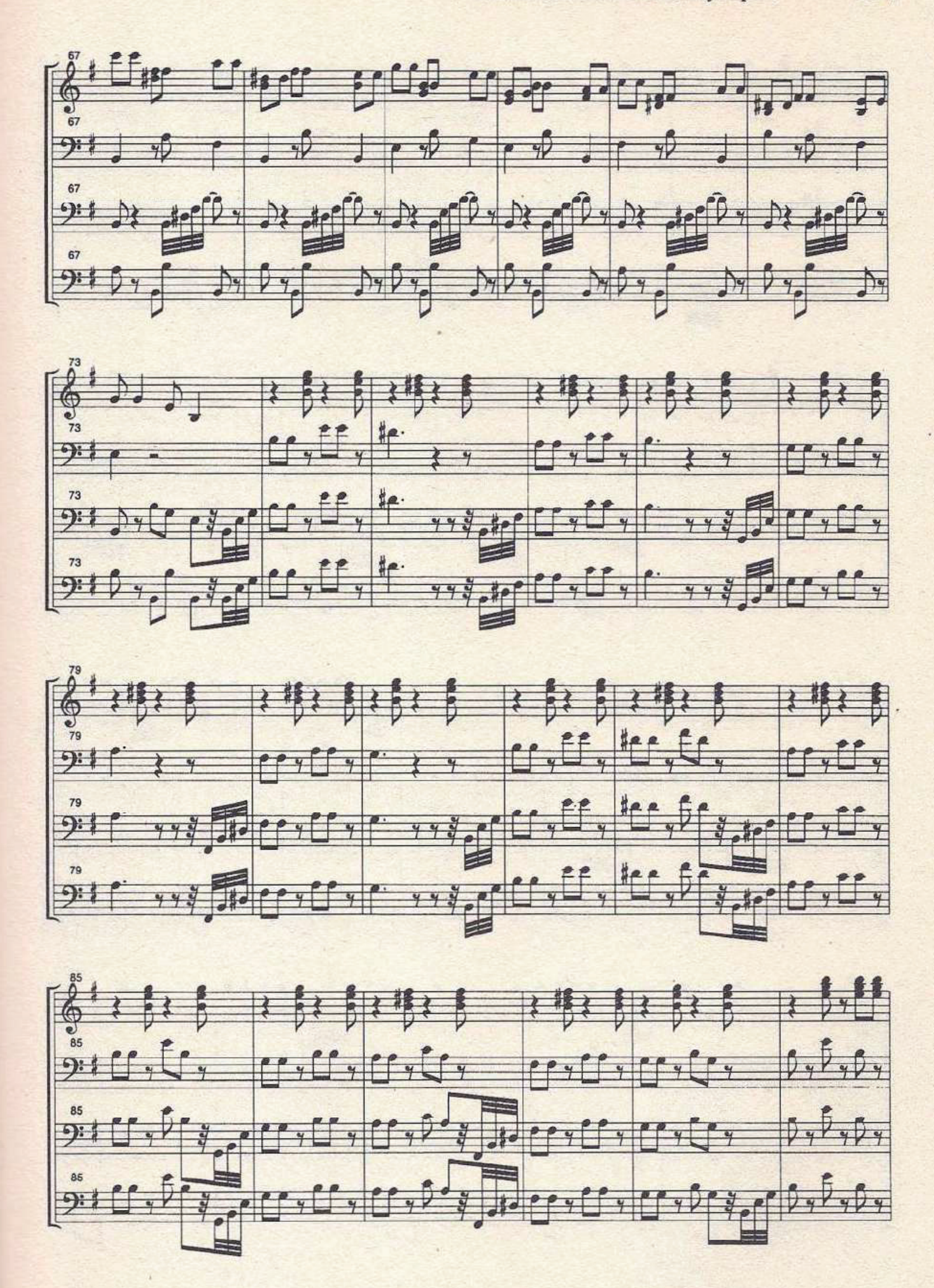
---

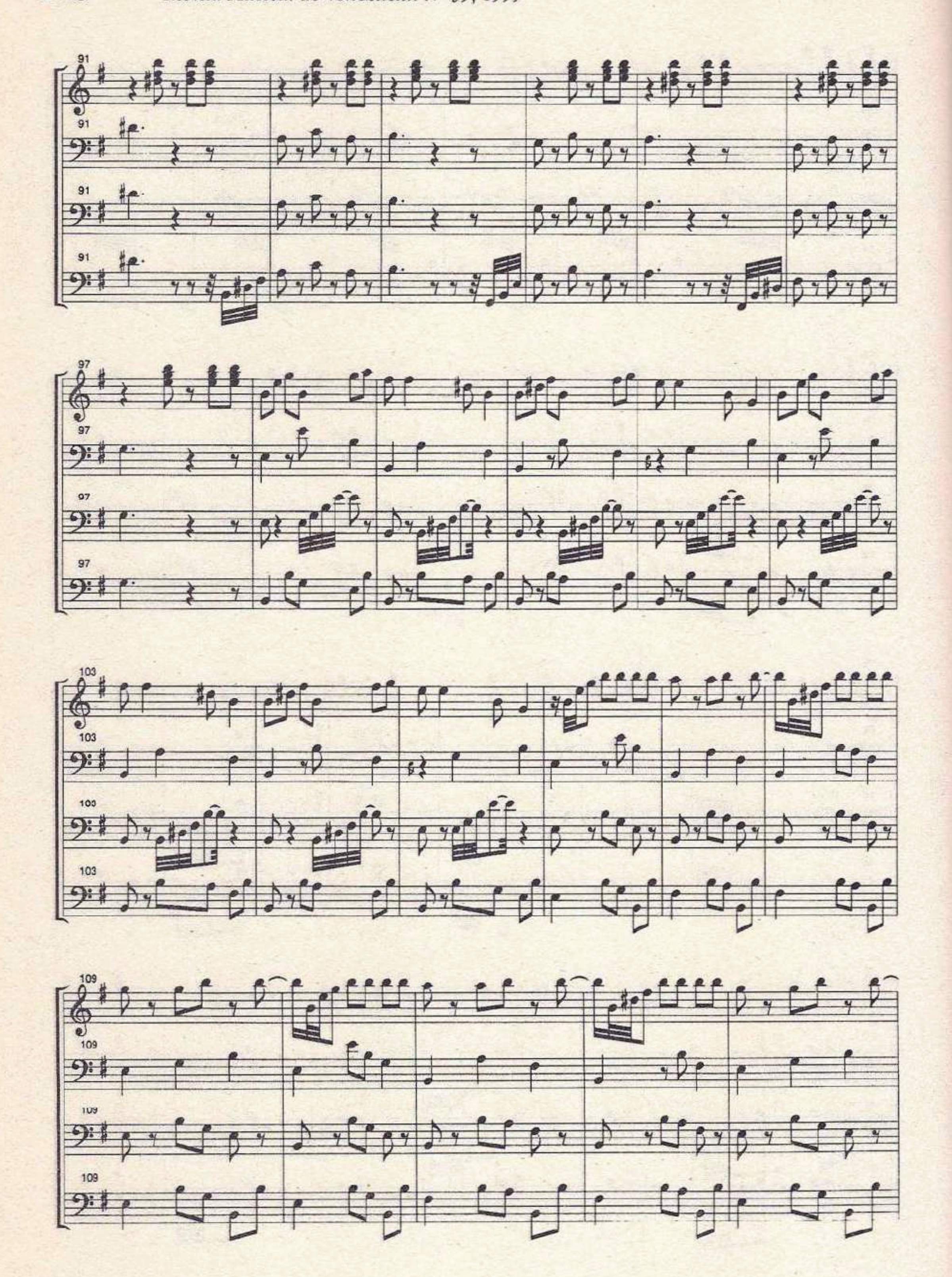
[10] El "bordoneo" es la ejecución de los bajos en el arpa, es decir, de los "bordones" ó cuerdas graves, y corresponde generalmente a la mano izquierda del arpista.


Mil Bordones para un Gabán
Tema y Variaciones
Versión Melodía: Gabriel Castillo
Variaciones: Claudia Calderón Sáenz
Golpe de Joropo
Melodía Gabán
Estilo llanero básico
Estilo llanero ornamentado
Estilo Tuyero


19
19
19
19
25
25
25
25
31
31
31
31
37
37
37
37


43
43
43
43
49
49
49
49
55
55
55
55
61
61
61
61


67
67
67
67
73
73
73
73
79
79
79
79
85
85
85
85


91
91
91
91
97
97
97
97
103
103
103
103
109
109
109
109


REPUBLICA DE VENEZUELA
FUNDACION VICENTE EMILIO SOJO

TEMA CON VARIACIONES
(ver Partitura)

1. Melodía del Gabán.
2. Variación: estilo "llanero básico".
3. Variación: estilo "llanero ornamentado".
4. Variación: estilo "tuyero".

Así como se ha discutido la escritura y ejecución de arpegios y ornamentos en la música barroca europea, también es controversial las diversas formas de anotar un mismo figuraje rítmico y de las diferentes interpretaciones rítmicas de una misma notación. Es aquí mismo donde empieza la problemática de cómo escribir con mayor exactitud los bordoneos mencionados, cómo hacer más específica su interpretación, y de qué manera indicar una articulación clara y una acentuación precisa, no sujeta a ambigüedades.

Es frecuente en la escritura musical europea indicar el arpegio de un acorde cualquiera tanto como un bloque de notas con un signo en zig-zag que describe el *rasgueo,* como escribirlo en forma de *apoggiatura* antecediendo la nota final del mismo. De esta forma, queda a juicio del intérprete la cuestión de empezar el arpegio, ya sea por la primera nota sobre el tiempo fuerte (como suele hacerse "a la Barroca"), o por el contrario, ejecutar el arpegio cayendo sobre el tiempo fuerte con la última nota *(arpegio anticipado),* frecuente en el período romántico.

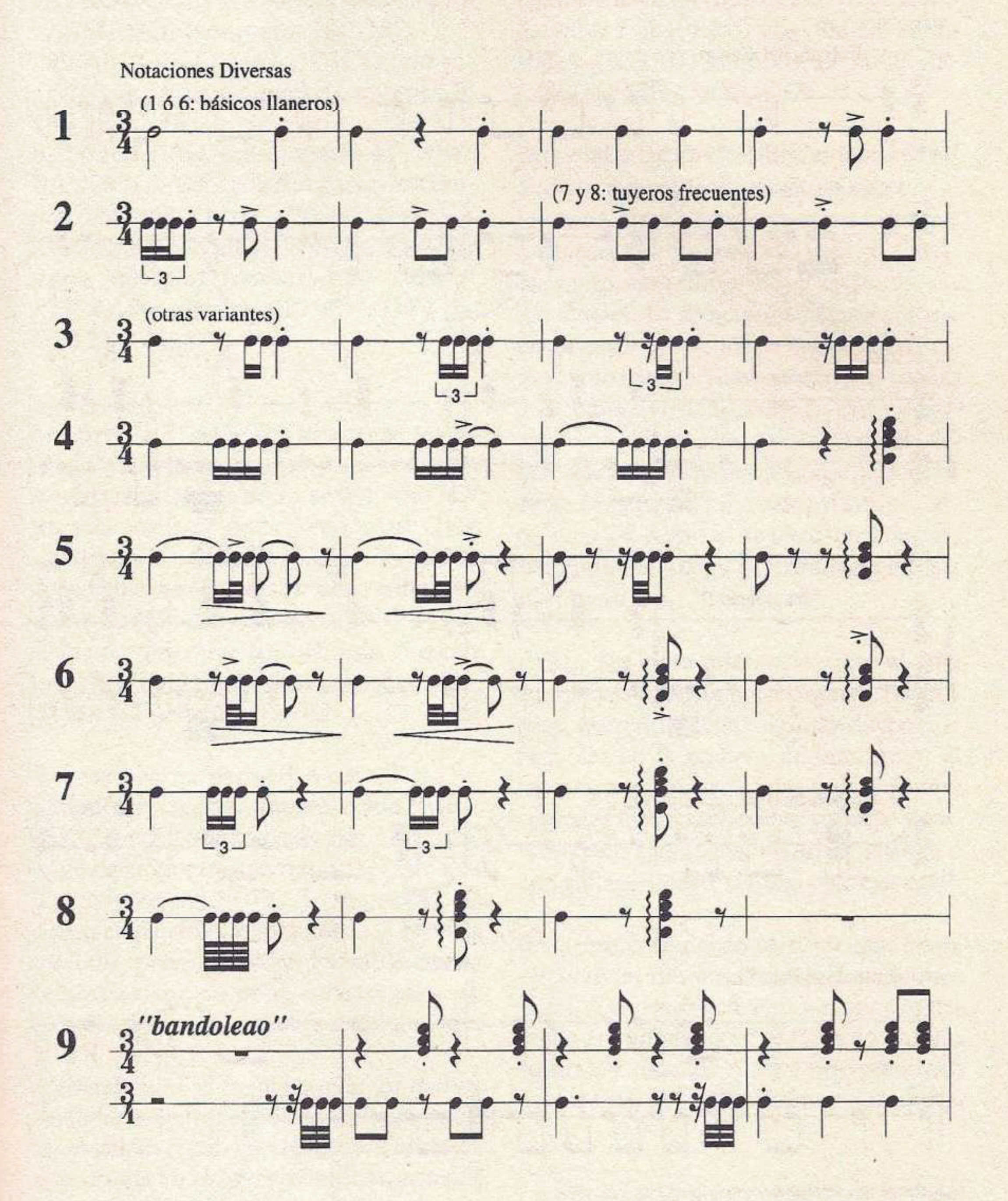
Ahora bien, cuando se escribe solamente el acorde en bloque con la indicación de zig-zag del arpegiado, no hay ninguna especificación sobre la velocidad exacta de la subdivisión de los valores rítmicos, y la interpretación en teoría puede variar, ejecutando el arpegio más rápido (rasgado seco) o más lento (desgranando las notas). Estas diferencias resultan decisivas a la hora de presentar en la escritura, el verdadero estilo (sabor o *swing*) de músicas con arpegios rasgados.

Es absolutamente necesario diferenciar y especificar estas maneras en la escritura y en la ejecución de los ***bordoneos*** llaneros o tuyeros, si queremos tener una aproximación rigurosa al estilo original de los arpistas estudiados (ver Catálogo básico de Bordoneos rítmicos para Golpe Corrido y Células rítmicas de este Gabán).

El Gabán consta básicamente de un ciclo armónico de cuatro compases, (2 x D - 2 x T) dos de dominante y dos de tónica, sobre los cuales se pueden desarrollar frases cortas y frases largas. Paradójicamente, a pesar de su supuesta limitación armónica, el gabán es considerado como una de las formas que presenta mayor posibilidad de improvisación melódica y de expansión de los juegos rítmicos.
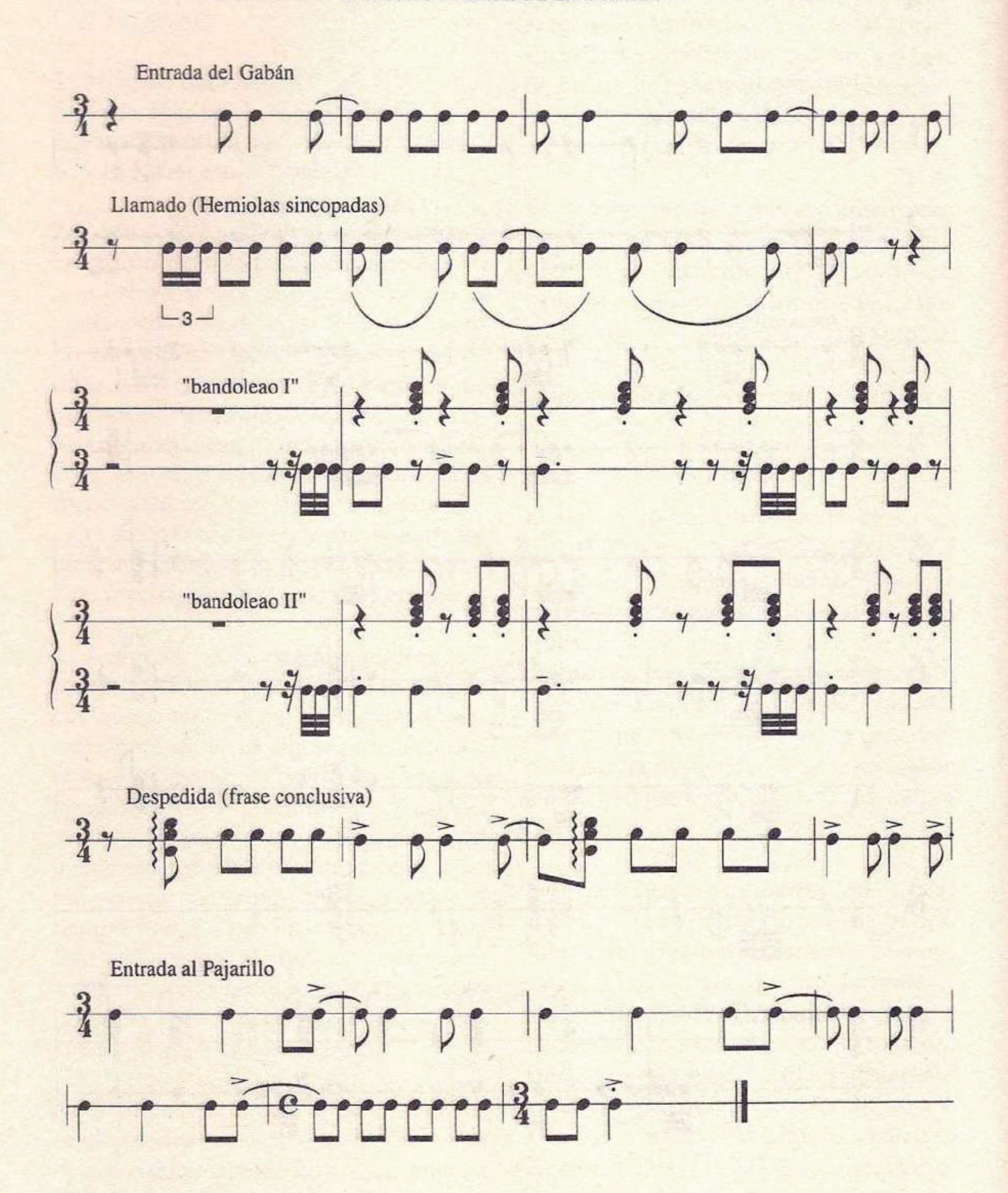
El presente gabán comienza con una excepción a la estructura armónica básica, alternando durante los primeros 16 compases, (1 x T - 1 x D) uno de tónica y uno de dominante, hasta la entrada del Llamado. Se observa un color bastante arcaico en este gabán, dada la austeridad en el uso de la escala menor armónica. Hacia el final, hay un cambio a pajarillo (armonía D - T - S - D), aparece por primera vez la armonía de subdominante y se efectúa el cambio de modo rítmico de golpe corrido a golpe de seis.

1. CATÁLOGO BÁSICO DE BORDONEOS RÍTMICOS PARA GOLPE CORRIDO[11].



[11] De un solo compás.

2. CÉLULAS RÍTMICAS DE ESTE GABÁN.



a) Secciones constitutivas de este Gabán:
INTRODUCCION: (compases 1 - 17).
LLAMADO: (compases 18 - 25).
DESARROLLO MELODICO con variación de frases análogas: (compases 26 - 40 y 50 - 73).
BANDOLEAO 1: (compases 41 - 49).
BANDOLEAO 2 (de dos partes): (compases 74 - 89, I parte y 90 -97, II parte).
FRASES CONCLUSIVAS (variación de frases análogas): (compases 98 - 121).
ENTRADA AL PAJARILLO: (compases 121 - 127).

b) Fraseo:
Los períodos melódicos son generalmente de cuatro compases y se expresan simétricamente, es decir, se duplican formando una frase de ocho compases (ver compases 1 - 49 y 98 - 121). También aparecen frases enteras de ocho compases por extensión de registro (c. 50 - 73), seguida de dos variantes análogas, o como en el BANDOLEAO 2, una frase (c. 74 - 81) en la I parte y su variante (c. 82 - 89).

Por otra parte, se pueden considerar los períodos de cuatro compases como formados a su vez por incisos de dos compases, con la configuración armónica y melódica T - D (pregunta) y D - T (respuesta). Al entrar en pajarillo, vemos cómo se *estira* la melodía, presentando un inciso de cuatro compases con su coda característica de pajarillo y culminando sobre la dominante.

Generalmente el comienzo de los incisos melódicos ocurre sobre un silencio, tanto en el gabán como en el pajarillo, es decir, que no son anacrúsicos ni téticos, excepto los *bandoleaos*, claramente téticos y la primera frase conclusiva (c. 98 - 105). (ver partituras anexas).

CONSIDERACIONES SOBRE ALGUNAS DIFERENCIAS ESTILISTICAS ENTRE EL JOROPO LLANERO Y EL JOROPO CENTRAL DE VENEZUELA: ASPECTOS AGOGICO, RITMICO, ARMONICO Y DE ARTICULACION

Para poder hablar con fundamento de las diferencias entre el Joropo Llanero y el Joropo Central, tendríamos primero que establecer las características individuales de cada uno, sus semejanzas, y entonces, sus diferencias. La dimensión de este trabajo no permite en principio agotar estos temas, sino establecer las principales pautas para ahondar más adelante en esta investigación. Analizaremos por lo tanto en detalle sólo la cuestión de los bordoneos, donde se evidencian los planos rítmico y armónico así como el aspecto tímbrico de estas músicas, factor determinante en esta diferenciación.

Existe una clara diferencia entre el arpa llanera y la tuyera a nivel organológico[12], pero existen también algunas diferencias notables en la manera de interpretar el joropo, además del hecho que el joropo central se ejecuta solamente con arpa y maracas y sin acompañamiento de cuatro, o con guitarra y cuatro en algunas regiones[13].

Primeramente debemos decir que no se ejecutan las mismas piezas, salvo algunos casos, como la guacharaca y el seis por derecho (denominado *Las flores* en música tuyera), y muchos pasajes que presentan rasgos similares en la estructura armónica.

[12] A saber, el arpa tuyera posee una caja de resonancia más ancha y un mayor número de cuerdas que la llanera, pero además, las cuerdas son de metal en el registro agudo.
[13] Como en la localidad de Araira, en el Estado Miranda.

En particular, el gabán no se considera común, y no se ejecuta en la música tuyera.

Existe obviamente una semejanza profunda en cuanto a los parámetros rítmicos empleados. Se trata de música de joropo (tipología rítmica en metros de 3/4 y 6/8), y con frecuencia vemos los mismos juegos polirrítmicos, la simultaneidad de metros, el *volteo del ritmo* y otras muchas figuraciones comunes o similares, pero también existen algunas diferencias fundamentales de carácter y de *tempo* en la ejecución.

Es notable la manera distinta de realizar las figuraciones melódicas o *tipleos* y los acompañamientos, es decir, el juego de los bajos, *bordoneos* y *tenoreteos,* en el cual resaltan más las características regionales de estas músicas, no sólo en el espíritu mismo de la ejecución instrumental y vocal propiamente dicha, sino en la concepción armónica y en los efectos tímbricos empleados.

La diferencia tímbrica de los registros agudo y grave del arpa tuyera genera ya de por sí, una *espacialidad* diferente desde el punto de vista acústico, a la manera de dos instrumentos distintos, siendo también frecuente la distancia de registro, la cual sobrepasa muchas veces el ámbito de una octava, y puede llegar hasta a más de tres octavas de distancia. Esta enorme brecha entre los registros agudo y grave no ocurre con tanta frecuencia en el arpa llanera, por el contrario, es más frecuente el juego o toque de las dos manos en el mismo registro, como en el llamado *bandoleao.*

EL BORDONEO LLANERO: CONCEPTO BASICO Y ORNAMENTACION

(ver Catálogo de Bordoneos)

Debemos decir primeramente que las generalizaciones aquí son difíciles, ya que existen diferentes períodos estilísticos dentro de la música llanera, caracterizados entre otras cosas, por el tipo de bordoneos. No podemos hablar por lo tanto de una manera, ya que existen arpistas con estilos tan diferentes como Ignacio *Indio* Figueredo, Pedro Castro o Carlos Orozco. Trataremos entonces de aproximarnos a lo que sería común y generalizable a diversos arpistas llaneros.

El ritmo básico del acompañamiento del golpe corrido, aparte de la sencilla base de blanca y negra, suele ser el llamado ritmo punteado (negra, silencio de corchea, corchea y negra), o la llamada *gotera* (negra, dos corcheas, negra), y la *gotera doble* (negra, cuatro corcheas) considerados ya como antiguos. (ver Catálogo de Bordoneos).

Armónicamente suele darse como base la fundamental del acorde en los bajos del arpa, bien sea en acorde perfecto o invertido, sobre el primer tiempo del compás.

Existen secciones o interpolaciones modulantes en algunos golpes llaneros, tales como el pajarillo y el seis por derecho. Estas secciones llevan diversos nombres, de acuerdo al golpe al que hacen alusión. Por ejemplo, el *perriao* (modulación al III grado) proviene del golpe Perro de Agua, o el *chipoleao* de la chipola, los cuales resultan de gran efecto formal y contrastante en el momento del retorno al pajarillo o al seis.

La presencia constante del cuatro y del bajo en esta música, permite al arpa liberarse de su papel de base armónica, para entregarse a diferentes juegos y variedades de colores tímbricos improvisatorios muy característicos del arpa llanera, donde el ejecutante deja de dar las notas fundamentales de los acordes y sale de los registros graves, al contar con una sólida base rítmica y armónica.

El más frecuente de estos juegos es el llamado *bandoleao o tenoreteo,* el cual ocurre en el registro de los tenoretes y debe su nombre a la imitación que hace el arpa del timbre de la bandola llanera.

Existen también otros bordoneos particulares a arpistas individuales, tales como:
* el *marraneao* de Mario Guacarán (acordes arpegiados secos de tres negras),
* el *machetiao* de Carlos Tapia (acordes apagados),
* el *repique* o *repicao* o *metralleta* de Carlos Orozco, muy difundido recientemente entre los arpistas jóvenes, imita el *doble plumeo* de la bandola (repetición rápida de una misma nota),
* el bordón *cueriao* de Darío Robayo (acorde rasgado seco),
* el *trapiao* del mismo arpista (rasgando las cuerdas a la manera de la bandola o la guitarra),
* el *chinchorriao,* etc.,y muchos otros que no tienen nombre.

Se utilizan también, sobretodo recientemente con el desarrollo virtuosístico de la técnica del arpa y la búsqueda de nuevas sonoridades, diversos tipos de *rasgueo* de los arpegios, empleo de armónicos, cromatismos, cortes o síncopas bruscas, silencios súbitos y otros efectos donde se evidencia la influencia de músicas urbanas en el joropo actual y en la sensibilidad de los músicos.

Aunque existen diversas posiciones acerca de la delimitación de las fronteras del «sabor criollo» del joropo, este desarrollo instrumental no significa un deterioro del estilo tradicional, sino un inevitable devenir de esta música desde sus orígenes campesinos y su función original de expresión vocal y coreográfica, hasta convertirse en música de cámara de alta complejidad y de innegable vanguardia cultural, en manos de las nuevas generaciones, deseosas de un enriquecimiento y ampliación de los recursos expresivos propios de las músicas contemporáneas de toda índole que se escuchan en el mundo.

EL BORDONEO TUYERO

La figuración rítmica básica es similar a la llanera, pero la posición armónica es diferente. La figuración de acompañamiento de los bajos en la música tuyera suele presentar acordes invertidos (cuarta y sexta) y frecuenta un pedal de dominante bastante característico.

En la música tuyera no conocemos el llamado *bandoleao,* pero sí una innumerable gama de otros bordoneos cuyos nombres describen figuraciones precisas, formas de acentuación y esquemas de acompañamiento con carácter o color tímbrico determinado, a saber:
- bordoneo suelto, *trancao* (cuerdas apagadas), *tamboreao* (percutido), *ahorcao, angustiao, piloneao* (diferentes figurajes), *oprimido* con dos y con tres de-

dos, bordoneo *como un bajo,* etc. (referencia: bordoneos de Fulgencio Aquino).

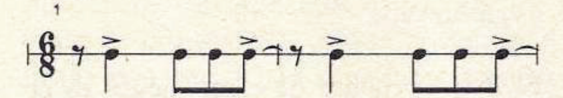
En general, la articulación del bordoneo tuyero es muy transparente y clara, manteniéndose en el registro de los bajos del arpa. Es característico el uso frecuente de colores apagados, como asordinados, tanto en el arpa como en la guitarra tuyera. Esto va alternado con algunas notas largas de gran resonancia que dejan una bella estela en medio de las sonoridades picadas predominantes.

Con esta alternancia se crean entonces tres planos sonoros en el arpa tuyera, el registro agudo con su timbre metálico de clavecín, los bordones o tenoretes en valores cortos, casi como en *pizzicati* y los bordoneos largos que resuenan ampliamente en esta arpa de treinta y siete cuerdas.

Es curioso notar cómo esta tímbrica peculiar de la música tuyera se observa no sólo en el arpa o en la guitarra, sino en la gestualidad y la entonación de los cantos. Se confiere entonces también a la voz, un timbre particular que tiene que ver directamente con el acento local propio del habla de los campesinos de la región.

La maraca tuyera tiene también una sonoridad muy diferente a la llanera. En la música llanera, la maraca tiene un ritmo relativamente constante integrado a los golpes trancados del cuatro, formando juntos una sólida base percutiva, ocasionalmente coloreada por juegos hemiólicos o acentuando melodías y cortes en el arpa, dependiendo obviamente de la destreza del maraquero, pero siempre marcando los tiempos fuertes (acentuación tética) y llevando hacia adelante el tempo. En la música tuyera, la maraca ejecutada por el propio cantador, maneja una agógica más caprichosa y misteriosa, haciendo un poco de rubato y «estirando» a veces el tempo, pero la diferencia más importante es que el ritmo va sincopado de la siguiente manera:

ej. ritmo base de la maraca tuyera



En medio de los frecuentes y característicos cambios de color y de registro en la música tuyera, y en medio de la emoción de los músicos y los bailadores, la música permanece dentro de un espíritu relativamente más sereno que la música llanera, llena de filigranas y de matizaciones tímbricas, y puede decirse que el arpa *canta* en todo momento. La música tuyera es más fina, más delicada, y mantiene otros registros de sutileza y complejidad como la presencia de planos hasta de tres voces en el arpa.

En la música llanera hay una tendencia a tempos más *alzados,* enardecidos, como de cabalgata frenética, en la ejecución de los golpes, un furor que colinda con la rudeza y la brusquedad, en el toque que llaman de *bordoneo recio,* donde se observa con gran frecuencia la ejecución de las piezas en accelerando. El ataque a las cuerdas del arpa es más agresivo y más áspero, pues el cuatro tiene un gran volumen sonoro, y junto a las maracas, forman un bloque de percusión bastante potente. El arpa llanera busca entonces sobresalir para equilibrar el balance de volumen de la suma del cuatro y las maracas.